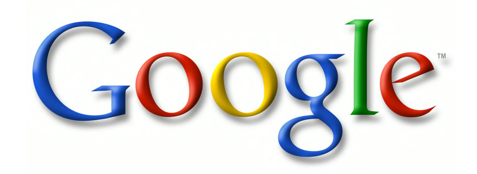
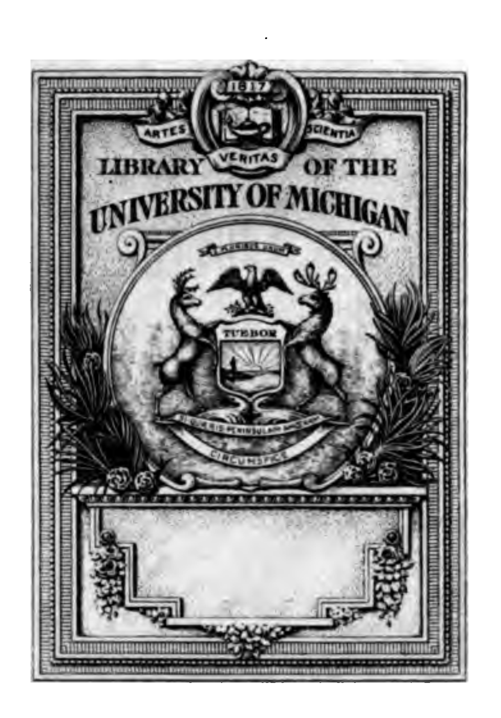
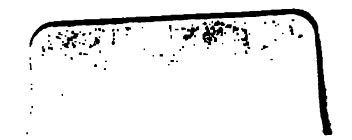





1817
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
CIRCUMSPICE





Geschichte

der

Poetischen Theorie und Kritik

von den Diskursen der Maler bis auf Lessing

Von

Friedrich Braitmaier

Frauenfeld
J. Hubers Verlag
1889

Geschichte

der

Poetischen Theorie und Kritik

von den Diskursen der Maler bis auf Lessing.

Von

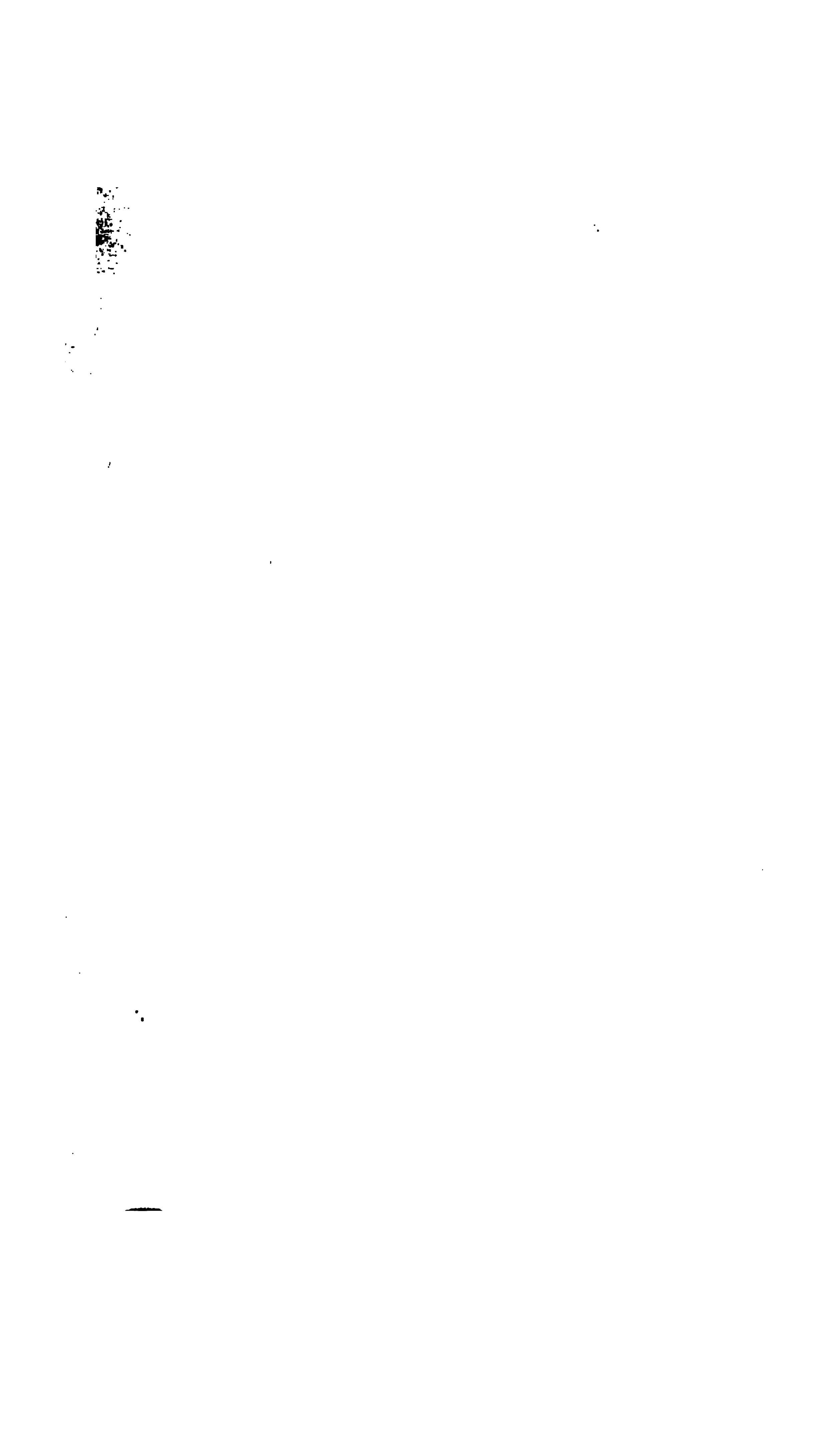
Friedrich Braitmaier.

Erster Teil.

Frauenfeld.
J. Hubers Verlag.
1888.

J. Hubers Buchdruckerei in Frauenfeld.

Herrn Dr. med. und phil. Gustav Gärtner.



Vorwort.

Als ich vor 12 Jahren die deutsche Litteraturgeschichte an der Prima des Gymnasiums übernahm, fand ich alsbald eine große Lücke in der Geschichte der poetischen Kritik und Theorie, wie sie in den bekannten größeren Werken gegeben war. Auch Hettner und Koberstein, welch letzterer noch das meiste bietet, erwiesen sich als ungenügend und als wenig gründlich. Zwar giebt für den Anfang die Monographie von Danzel über Gottsched viel Material; aber das schablonenhaft und gewaltsam konstruierende Verfahren des Verfassers stieß mich von Anfang an ab und die Darstellung überzeugte mich nicht im geringsten von der Richtigkeit seiner neuen Auffassung. Ich machte mich nun selbst an die Quellen und legte das Resultat meiner Untersuchung in einem Programm von 1879 unter dem Titel: „Die poetische Theorie Gottscheds und der Schweizer" nieder. An der hier gegebenen Darstellung halte ich auch heute noch fest; aber die Schrift hatte einen wesentlichen Mangel. Wohl hatte ich alsbald erkannt, daß von beiden Seiten nichts vorliege als Wiedergabe und etwa freie Verarbeitung der französisch-englischen wie der antiken Theorien. Von den ersteren waren mir bloß der Spectator, Shaftesbury, Locke und Pope, ferner Fontenelle, Lamotte, Fenelon, Daciers Aristoteleskommentar und Dubos und Muratori zugänglich gewesen. Auch bei diesen konnte ich den Nachweis der Entlehnung mehr nur andeuten als genau führen, da die Anmerkungen, in denen letzteres geschah, wegen Überschreitung des Raumes gestrichen werden mußten. So blieb der Quellennachweis ganz ungenügend.

Der weite Ausblick, der sich mir bei der Arbeit vor- und rückwärts eröffnete, reizte mich zu weiterer Forschung. Ich las die einschlägige Litteratur vorwärts bis zu dem vorläufigen Endpunkte der Entwicklung

wie er in der Kantischen Kritik der Urteilskraft einerseits, in dem Goethe-Schillerschen Briefwechsel andererseits vorliegt, und rückwärts die reiche französische wie die ältere englische und italienische theoretische Litteratur, fand aber bald, daß auch hier nicht der wirkliche Ausgangspunkt liegt, sondern daß auf die Neulateiner, besonders Vida und Scaliger und für die Tragödie auf Robortello, Castelvetro und Heinsius zurückzugehen war. Diese ihrerseits ruhten wiederum auf der antiken Theorie, wie sie in Aristoteles, Longin und Hermogenes, Cicero, Quintilian, Plinius und Horaz enthalten ist. Auch diese antike Litteratur war somit genauer, als sie mir bisher bekannt war, durchzulesen, umsomehr, als sich die Weiterbildung der modernen Theorie faktisch an einem eingehenderen Studium des Aristoteles in den verschiedenen Stadien ihrer Entwicklung: Scaliger und Heinsius für die Neulateiner, Hedelin, Bossu, Corneille und Dacier für die klassische französische Litteratur, Breitinger und Lessing für die deutsche Periode vollzogen hat. Als ich so vorwärts und rückwärts eine solide Übersicht über den ganzen Entwicklungsgang von Vida bis Kant-Schiller genommen hatte, machte ich mich an die Ausarbeitung und zwar arbeitete ich gleichzeitig, um den Zusammenhang der Entwicklung stets lebendig vor Augen zu haben, an der Geschichte der auswärtigen Theorie von Vida bis Shaftesbury-Dubos und an der Darstellung der deutschen von den Diskursen der Maler bis zu dem jungen Lessing. Die erstere Arbeit, die ein selbständiges, für sich bestehendes Werk bilden soll, liegt nahezu fertig vor. Eine Studie dazu: „Die Schätzung Homers und Virgils von Scaliger bis Herder" veröffentlichte ich in dem Würtembergischen Korrespondenzblatt für Gelehrte Schulen 1886. Eine ähnliche Arbeit, wie ich sie in letzterer kleinen Schrift skizziert habe, hat seitdem Herr von Stein unter dem Titel: „Die Entstehung der neueren Ästhetik" 1886 veröffentlicht. Das Werk umfaßt die Zeit von Boileau bis Winkelmann. Es giebt mehr einen raschen kritischen Überblick über den Gang der Entwicklung als eine eingehende Darstellung ihrer Hauptvertreter, setzt so die Kenntnis der Quellen schon voraus, und bewegt sich seinem Zweck gemäß ganz in der modernen Schulsprache. Wesentlich anderer Art ist eine in dem gleichen Jahr erschienene Schrift von Borinski: „Die Poetik der Renaissance und die Anfänge der litterarischen Kritik in Deutschland" 1886. Die Schrift beschränkt sich auf die poetische Theorie und für diese auf die Zeit von Opitz bis

zum Anfang des 18. Jahrhunderts. Es ist ein überaus fleißiges mit großer Gelehrsamkeit geschriebenes Werk, wie es nur am Sitz von großen Bibliotheken möglich ist. Auch neben Borinski hat meine projektierte Arbeit, die in erster Linie die Theorie der Neulateiner, der Italiener, Franzosen und Engländer in zusammenhängender Darstellung und erst in zweiter die deutsche Theorie von Opitz bis Werenfels-Warnecke geben will, ihre Berechtigung. Beide Arbeiten werden sich gegenseitig ergänzen.

Die vorliegende Schrift schließt der Zeit nach an Borinski an. Sie ist rein aus den Quellen geschöpft. Die bekannten großen Litteraturgeschichten boten nur wenig, die Geschichten der Ästhetik noch weniger. Eine Auseinandersetzung mit den ersteren war nicht angezeigt, schon weil sie, Koberstein ausgenommen, ihre Quellen gar nicht angeben. Auf die Geschichtschreiber der Ästhetik mußte da und dort hingewiesen werden, um das gewaltthätige Verfahren dieser Sorte von Historikern, das gegen die klassische Darstellung der allgemeinen Geschichte der Philosophie so grell absticht, aufzuzeigen. Dagegen schien eine Auseinandersetzung mit dem 40 Jahre alten Buch von Danzel erforderlich, weil dessen Auffassung auch heute noch die herrschende, wenn auch nicht unwidersprochen ist; noch mehr, weil es sich hier um eine prinzipielle Frage handelt, um die Frage, in was denn die geschichtliche Bedeutung einer litterarischen Leistung besteht, ob in der Aufstellung neuer fruchtbarer Ideen, an denen sich dann die Weiterentwicklung vollzogen hat, oder in der kompilatorischen Zusammenstellung des von anderen Gefundenen, in dem Kompendium oder in der selbständigen Einzeluntersuchung.

Lange nach dem Abschluß meines Werkes erschien die „Poetik Gottscheds und der Schweizer" von Servaes 1887, und in dem gleichen Jahre die 180 Seiten starke Einleitung zu dem Neudruck der ästhetischen Schriften J. E. Schlegels von Antoniewicz. Die erstere ruhig und sachlich gehaltene Arbeit ist vorwiegend dogmatisch, während die meine in erster Linie historisch sein will; eine nachträgliche Änderung habe ich an meiner Darstellung nicht vorzunehmen gehabt. — Auch bei Antoniewicz fand ich zu keinerlei Änderung im Texte Anlaß; da ich aber in wesentlichen Punkten von ihm abweiche, suchte ich mich in einem Anhang zu meiner Darstellung mit seiner Auffassung auseinander zu setzen. Populäre Arbeiten, wie die Biographie Gottscheds

von Bernays und die kleine Schrift von Koch: „Gottsched und die Reform der deutschen Litteratur" konnten keine Berücksichtigung beanspruchen.

Die Darstellung ist in erster Linie referierend. Es soll nicht nur die Geschichte der einschlägigen einzelnen Begriffe und Lehren, sondern eine zusammenhängende Darstellung des Systems der bedeutenderen Autoren gegeben werden, da es gerade an einer solchen fehlt. Sie giebt vielfach den Text der Quellen bald freier bald treuer wieder, nicht bloß um den für ein wirkliches geschichtliches Verständnis so wichtigen Lokalton zu wahren, sondern noch mehr, weil die Übertragung der originalen Formulierung in die heutige Schulsprache mit einem wesentlichen Verlust an geschichtlicher Wahrheit verbunden ist. Es soll damit für das Studium des vielfach schwer zugänglichen Quellenmaterials ein Ersatz geboten werden. Die Kritik ist, wie es sich für eine geschichtliche Darstellung von selbst versteht, innere Kritik, die Kritik der geschichtlichen Entwicklung selbst, dahin gerichtet, einerseits das Verhältnis des Grundprinzips zu dessen Durchführung bei dem jeweiligen Schriftsteller, andrerseits das Verhältnis zu der Weiterbildung der Lehre bei den Nachfolgern festzustellen. Die vorhandenen Inkonsequenzen und Widersprüche durften nicht vertuscht, sondern mußten offen dargelegt werden. Oftmals liegt ja selbst die Bedeutung für den weitern Fortschritt weniger in dem fertigen System als in einzelnen dessen Grundlage durchbrechenden Gedanken. Da das Werk Geschichte sein und geben will, so konnte die einschlägige Thätigkeit eines Schriftstellers nur bis dahin berücksichtigt werden, als er eine leitende Stellung einnahm. Sobald er überholt war, konnte er nicht weiter in Betracht kommen. Daher fällt die umfassende kritische Thätigkeit Bodmers vom Anfang der Fünfzigerjahre an außerhalb des Rahmens unserer Aufgabe, während eine monographische Darstellung natürlich auch sie berücksichtigen müßte. Das gleiche gilt noch mehr von der litterarischen Thätigkeit Gottscheds nach den Beiträgen zur kritischen Historie.

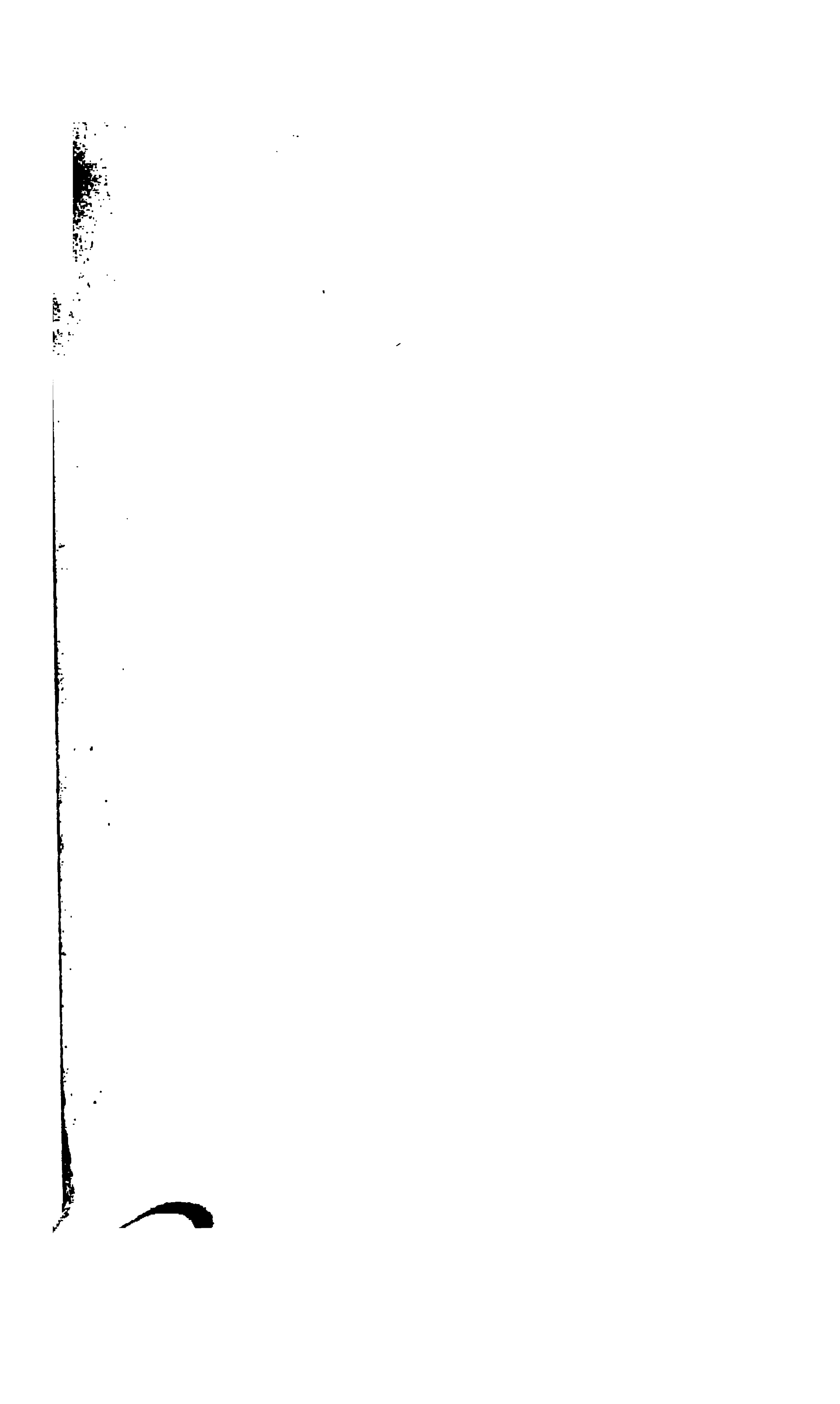
Möge die Schrift, an der ich zehn Jahre mit Lust und Liebe gearbeitet, bei den Fachgenossen freundliche Aufnahme und billige Beurteilung finden, des Neuen wird sie sicher jedem manches bringen.

Im Mai 1888.

Friedrich Braitmaier.

Erster Teil.

Die Anfänge der poetischen Theorie und Kritik
im engsten Anschluß
an Franzosen, Engländer und die Alten.



Erstes Kapitel.

Allmählicher Verfall des Lohensteinschen Geschmacks. Die Vorboten der neuen Zeit. Das Dringen auf Naturwahrheit. Die Schweizer und Gottsched. Die frühere Auffassung. Danzels „Rettung“. Gottscheds angebliche Fixierung der deutschen Schriftsprache, seine Idee einer deutschen „Gesamtlitteratur“, seine Thätigkeit für die Bühne. Was ist historisch fruchtbar?

Im letzten Viertel des siebzehnten und im ersten des achtzehnten Jahrhunderts herrschte in Deutschland noch das, was man mit dem Gesamtnamen des Lohensteinschen Geschmacks zusammenfaßt, die deutsche Form des Marinismus. Letzte Vertreter dieser Richtung waren die Hamburger Postel und Hunold (Menantes), ferner Neumeister, Amthor, Neukirch und endlich Brockes, beide letztere in ihrer Jugenddichtung. Auch die meisten anderen Dichter, so auch die sog. Hofpoeten, huldigen noch bis zu einem gewissen Grade mehr oder weniger dieser Richtung. Aber wie schon gleichzeitig Christ. Weise sich in einen ausgesprochenen Gegensatz zu dieser Richtung stellt, so hatte bereits auch innerhalb derselben eine Strömung begonnen, die sich von dem hohlen Schwulst frei zu halten suchte, ohne in das Niedrige und Platte zu verfallen. Als Hauptvertreter dieser geschmackvolleren Dichtung ist der von den Zeitgenossen, selbst noch von Manso, so hochgeschätzte Freiherr v. Canitz anzusehen. Er spottet in seinen Satiren mehrfach über die lächerliche Verstiegenheit der damaligen Dichterlinge und dringt mit kunstbewußter Entschiedenheit auf Einfachheit und Natürlichkeit. Unter seinem Einfluß hatte auch Neukirch, der Herausgeber von „Hoffmannswaldaus und anderer Deutschen auserlesene Gedichte“, sich schon 1700 ausdrücklich vom Lohensteinschen Geschmacke losgesagt. Ihren Höhepunkt erreicht diese auf Wahrheit und Natur dringende Dichtung in Günther, der indes bei allem Streben Selbstempfundenes und Selbsterlebtes naturwahr darzustellen, sich doch von dem rhetorischen Pathos der alten Schule noch nicht ganz frei zu machen weiß.

Mit dieser Wendung innerhalb der dichterischen Produktion geht natürlich eine solche in der Kritik und Theorie Hand in Hand. Hieher gehört eben die Erklärung Neukirchs, noch mehr die Polemik Warneckes gegen den Lohensteinschen Schwulst überhaupt und speziell gegen den Opern- und Heldendichter Postel. Am bedeutendsten war die geistvolle Abhandlung von Werenfels: De meteoris Orationis. — Indes all dies waren im ganzen nur vereinzelte, wenig beachtete Vorboten eines reineren Geschmacks und einer richtigeren Auffassung der Poesie und ihrer Darstellungsmittel. Canitz selbst schwankt noch; Warneckes Polemik blieb fast unbeachtet und die Schrift von Werenfels wurde wohl nur in den Gelehrtenkreisen bekannt und konnte, da sie jede Beziehung auf die deutsche Litteratur vermied, auf die Weiterbildung des Geschmacks kaum einwirken.

Das Verdienst, prinzipiell den Kampf gegen die im ganzen noch herrschende Lohensteinsche Geschmacksrichtung aufgenommen und auf eine lebenswahre und lebenswarme, phantasievolle Dichtung gedrungen zu haben, gebührt dem Schweizer J. J. Bodmer. Erst durch ihn wird die Kritik der deutschen Dichter seit Opitz, die Frage über das Wesen des Geschmacks und über die wahren Erfordernisse einer lebendigen und gesunden Dichtkunst in weiteren Kreisen zur öffentlichen Diskussion gebracht. Er ist der Vater der neuen Kritik und poetischen Theorie in Deutschland. Ihm zur Seite steht in merkwürdiger Einstimmung sein treuer Freund J. J. Breitinger. Die Anfänge dieser Kritik und Theorie sind, wie sich zumal bei so jungen Männern erwarten läßt, bescheiden, vielfach unklar und unreif, aber das Richtige hat Bodmer doch gleich im Anfang sicher getroffen.

Daß Bodmer einen ganz anderen Erfolg erzielte als seine oben genannten Vorgänger, liegt in der allgemeinen geschichtlichen Entwicklung des deutschen Geistes begründet. Gegenüber den unfruchtbaren theologischen Streitigkeiten, die das siebzehnte Jahrhundert beherrschten, wandte man sich allmählich mehr der Beobachtung der Wirklichkeit in Natur und Menschenleben zu. Die Leibnitzische Philosophie, die das Verständnis für Entwicklung und Individualität weckte, zuerst einen Blick in die dunkeln Tiefen des Seelenlebens erschloß, bezeugt auf dem Gebiet des abstrakten Denkens diesen Umschwung des Geistes. Noch mehr zeigt sich in dem mächtigen Aufschwung, den die Naturwissenschaften seit der Erfindung von Teleskop und Mikroskop nehmen, dieser reale Zug der Zeit; Experiment und Beobachtung treten jetzt auf einem großen Gebiet der wissenschaftlichen Forschung an die Stelle abstrakter Spekulation, und beginnen auch auf die Forschungsmethode in den sog. geistigen Wissenschaften einzuwirken. In der Theologie zeigt sich

in dem Aufkommen des Pietismus, als der Religion des Herzens, die Richtung auf eine tiefere Erfassung und Befriedigung der wirklichen Bedürfnisse des Geistes. Auch auf dem Gebiete der Kunst macht sich nach der Herrschaft des Rokokos, des Marinismus der bildenden Kunst, der Übergang zur Einfachheit und Natürlichkeit, freilich oft auch zur ödesten Nüchternheit geltend. In Sitte und geselligem Leben erscheint dieser Umschwung in dem Kampf gegen die Unnatur in Kleidung, Frisur, Schminke, Puder, Zopf, Perücke u. dgl., wie gegen die verschnörkelten, komplimentiersüchtigen, verlogenen Formen des geselligen Verkehrs. Die spätere Parole, Rousseaus „Rückkehr zur Natur", findet in dieser Periode ihre Vorbereitung. Diese ganze Richtung geht aus von England und hat dort ihren philosophischen Vertreter in Locke, dessen epochemachendes Buch über die Erziehung früh in Frankreich und Deutschland Eingang gefunden hatte. Dieser allgemeinen, immer bestimmter auftretenden Richtung des Geistes ebenso sehr wie seiner eigenen richtigen Erkenntnis und energischen Thätigkeit hat Bodmer seinen Erfolg zu verdanken. Bei diesem Kampf gegen Schwulst und Verstiegenheit und in dem Dringen auf Natürlichkeit und Verständigkeit schließt sich an die Schweizer Gottsched an, der zwar von ihnen angeregt ist, aber nicht von ihnen allein ausgeht und frühzeitig eine eigene Richtung neben ihnen einschlägt. Das anfängliche Zusammenwirken beider Parteien, noch mehr ihr erbitterter Kampf hat die Aufmerksamkeit und das Interesse weiterer Kreise geweckt und jedenfalls zur Weiterbildung des Geschmacks und kritischen Urteils beigetragen und zu eingehenderen kunsttheoretischen Studien angeregt.

Wir stehen mit dem Abschnitt über die Schweizer und Gottsched an der Schwelle der neuen Zeit. Wir betreten eben damit ein noch viel umstrittenes Gebiet. Das Urteil über die Zeit von Opitz bis Gottsched darf im ganzen als abgeschlossen angesehen werden. Jetzt dagegen stoßen wir auf Richtungen, die auch heute noch, wenn auch in veränderter Form, fortleben. Daher die so weit auseinander gehenden, oft leidenschaftlichen Urteile über Gottsched und die Schweizer, über Klopstock, Wieland, in neuerer Zeit selbst auch über Lessing und Goethe. Nicht einmal bloß Verschiedenheit der Geschmacksrichtung, sondern weit tiefere Gegensätze religiöser, politischer und allgemein kultureller Art liegen hier zu grunde. Doch ist, zumal für den Anfang unserer Periode, dieses weite Auseinandergehen des Urteils auch durch die mangelhafte, auf unzulänglichem Quellenstudium beruhende Kenntnis des Sachverhalts bedingt. Denn auch Gottsched und die Schweizer sind für uns im ganzen ein überwundener Standpunkt; zu Gottsched haben wir nur

noch ein negatives Verhältnis, und was die Schweizer Bleibendes haben, ist für uns in der Form, in der sie es bieten, fremdartig geworden. Über Gottsched hatte sich seit vollen hundert Jahren ein festes Urteil gebildet, gegründet auf die Anschauung seiner jüngeren Zeitgenossen Klopstock, Lessing, Wieland, Herder, Goethe. Er galt allgemein als der pedantische Vertreter einer rein schulmeisterlichen Auffassung der Poesie, die da meinte, ein Gedicht, Drama und Epos so gut wie ein kleines Lied lasse sich, um ein Bild von J. E. Schlegel zu gebrauchen, wie ein Pudding nach dem Rezept machen. Da suchte Danzel in seinem Buche über Gottsched 1848 das seit hundert Jahren feststehende Urteil über Gottsched als einen schweren historischen Irrtum umzustoßen und zu berichtigen. Seine Darstellung wendet sich zunächst gegen Gervinus. Dieser ist in erster Linie Historiker und zwar aus einer der philosophischen Spekulation sehr abholden Schule; Danzel dagegen Ästhetiker. Dadurch lag schon ein Gegensatz in der beiderseitigen Auffassung nahe. Allerdings sucht Danzel den Historiker zunächst auf seinem eigenen Gebiete anzugreifen: er wirft Gervinus ungenügende Kenntnis und oberflächliche, parteiische Benützung der Quellen vor. Aber der Hauptgegensatz ruht doch darin, daß Danzel die Geschichte philosophisch konstruiert, Erscheinungen von unbedeutender Tragweite zu Ideen, die die ganze Entwicklung beherrschen sollen, aufbauscht und so ein Bild des geschichtlichen Verlaufs entwirft, das der Wirklichkeit nicht entspricht. Es fehlt dem Ästhetiker der sichere historische Takt, die richtige historische Schätzung der Thatsachen und ihrer Tragweite. Eine Folge dieser Kombination des historischen und des philosophischen Standpunkts ist es, daß er bei der nähern Ausführung seiner Gedanken so oft in grellen Widerspruch mit sich selbst gerät.

Er will aus einem wesentlich erweiterten Quellenstudium ein Bild von Gottsched zeichnen, das diesen unendlich weit über die seit Lessing herrschende Auffassung hinaushebt. Dies Material ist nicht die öffentliche schriftstellerische Thätigkeit Gottscheds — diese nützt auch Danzel durchaus nicht in genügender Weise aus —, sondern sein Briefwechsel, der in 22 Foliobänden auf der Leipziger Universitätsbibliothek vorliegt. Indes jeder, der die zahlreichen Briefwechsel des vorigen Jahrhunderts kennt, weiß, daß keiner außer dem Goethe-Schillerschen eine wirkliche Ergänzung der litterarischen Thätigkeit des Schriftstellers bietet. Dies gilt in höchstem Maße von dem Gottschedschen. Wir erhalten hier wohl Kenntnis von dem ausgebreiteten litterarischen Verkehr des Mannes, manche in die spezielle Litterärgeschichte einschlagende Notizen, aber auch nicht das Geringste, was uns über die Bedeutung Gottscheds als Dichter, als Kritiker, als ästhetischer Theoretiker ein neues Licht geben

könnte. Eine ausgiebigere Benützung des gedruckten Quellenmaterials, besonders der frühesten Arbeiten der Schweizer wie der Zeitschriften, ermöglicht eine richtigere Auffassung des geschichtlichen Verhältnisses beider Parteien und ihrer litterarischen Bedeutung als jener ungedruckte Briefwechsel.

Das Buch Danzels hat eine überaus günstige Aufnahme und meist Zustimmung gefunden. Einmal imponierte die auf diesem Gebiet noch seltene Benützung ungedruckten Quellenmaterials, sodann war damals jene eigentümliche Mischung philosophischer und streng historischer Geschichtsschreibung in weiten Kreisen noch überaus beliebt. So ging denn die Danzelsche Auffassung fast in alle Litteraturgeschichten über und darf heute als die herrschende betrachtet werden. So schließt sich die neueste eingehende Darstellung von Crüger (Kürschnersche National-litteratur) ganz an Danzel an, ja übertreibt, wie dies bei der zweiten Hand üblich ist, dessen Aufstellungen. Bei einer neuen Untersuchung gilt es, das Verhältnis beider zu ihren Quellen, die geschichtliche Entwicklung ihrer Lehre von ihren ersten bis jetzt fast unbenützten Publikationen an nachzuweisen und endlich zu zeigen, wie weit die Späteren an sie angeknüpft haben[1].

Da eine Beschränkung auf die Darstellung der litterarischen Kritik und ästhetischen Theorie in dieser Frühperiode unserer beginnenden Nationallitteratur nicht wohl durchführbar ist, so müssen wir auch die sonstige Thätigkeit beider Parteien ins Auge fassen. Hier kommt vor allem ihre allgemeine Stellung zur werdenden Litteratur überhaupt, ihre Stellung zur Entwicklung der Sprache als ihres notwendigen Organs und ihre Stellung zu den einzelnen Dichtgattungen, zumal zu der des Dramas, in Betracht. Wir beginnen das Resultat der Untersuchung vorausnehmend mit Danzel gleich mit der historischen Bedeutung Gottscheds. Wir haben schon oben bemerkt, daß Danzel hierin sich vielfach widerspricht, indem er sich in seinem Urteil bald an die herrschende Ansicht anschließt, bald ihm als dem Begründer unserer neueren Litteratur eine Stelle neben den großen Heroen derselben anzuweisen sucht. In der Einleitung sagt er: „die moderne deutsche Litteratur sei ganz eigentlich im Gegensatz gegen Gottsched entstanden; er sei es, welcher die Grundsätze der alten Zeit zuletzt und dazu auf ganz schroffe Weise vertrete.“ Dies ist nun genau das Bild des Mannes, wie es vor dem Danzelschen Buche allgemein feststand. Geradezu verblüffend wirkt

[1] Seitdem erschien: Servaes, „Die Poetik Gottscheds und der Schweizer.“ Hier wird eine ruhige objektive dogmatische Darstellung gegeben, das geschichtliche Moment tritt zurück.

nun seine andere Behauptung: „um Lessings, Goethes, Schillers Wollen und Leisten gründlich zu verstehen, müsse man wissen, was Gottsched gewollt und geleistet habe.“ Er begründet dies später durch die weitere Behauptung: „Gottsched sei der erste, dem die Idee der deutschen Gesamtlitteratur in ihrer Gliederung aufgegangen sei; er habe damit der Geschichte derselben im 18. Jahrhundert, dessen Aufgabe die Hervorrufung einer neuen Phase dieser Litteratur gewesen, ihren Weg vorgezeichnet; es handele sich bei Klopstock, Lessing, Wieland und wie sie heißen mögen, den Männern, welche diese Aufgabe gelöst, nur um das Wie dieser Lösung; die Aufgabe selbst haben sie ohne sich selbst dessen bewußt zu sein von dem verachteten Vorgänger überkommen.“

Danzel sucht seine Auffassung von der historischen Bedeutung Gottscheds nach drei Seiten hin näher zu begründen. Er sucht nachzuweisen, Gottsched habe die heutige deutsche Schriftsprache, die er in großer Verwilderung angetroffen, fixiert und damit erst eine feste Grundlage für das deutsche Schrifttum geschaffen; ferner, er habe zuerst die Idee einer deutschen Gesamtlitteratur gefaßt, und endlich, er habe durch seine vielfachen Bemühungen um die Bühne das neue deutsche Theater begründet. — Dies wären nun freilich Verdienste, die Gottsched weit über Klopstock und Wieland, die einseitigen Vertreter so beschränkter Richtungen, hinausheben und ihm eine Stellung neben Lessing anweisen würden. Bedenkenerregend für diese hohe Schätzung erscheint nun schon die weitere Bemerkung Danzels, Gottsched habe mit eiserner Konsequenz auf Korrektheit und durchgängige Geschultheit hingearbeitet; er habe lediglich auf die Regel und auf Regelmäßigkeit gedrungen. Eben damit aber habe er klar erkannt, was der deutschen Litteratur damals not gethan habe. Crüger drückt das in seiner Weise so aus: „wie ein Schulmeister mit der Rute in der Hand stehe Gottsched seiner Zeit gegenüber und dränge sie auf den Weg, den sie gehen solle, und Deutschland müsse Gott danken, daß ihm eine solche Zucht zu Teil geworden sei.“ Das ist denn doch eine sehr bescheidene Stellung, die Gottsched damit zugewiesen wird. Daß er der schulfüchsige Vertreter der bloßen Regelmäßigkeit gewesen, hat ihm noch niemand streitig gemacht, vielmehr hat man ihn gerade deswegen so niedrig taxiert. Bei der neuen Auffassung Danzel-Crügers handelt es sich also in erster Linie um die historische Wertschätzung jener elementaren schulmeisterlichen Thätigkeit. Ebenfalls in Widerspruch mit der Auffassung Gottscheds als Vaters der neueren deutschen Litteratur steht die Behauptung, Klopstock und Wieland, „die den Kreis des damals Möglichen erschöpft haben“, seien direkt von den Schweizern, im bewußten Gegensatz zu Gottsched hervorgegangen. Denn für Lessing, Herder, Goethe, Schiller

steht es ohnedem fest, daß sie keinerlei Anregung von Gottsched empfangen haben, und so kommen wir auch hiemit wieder auf jenen Satz Danzels zurück, daß die neue deutsche Litteratur ganz eigentlich im Gegensatz zu Gottsched entstanden sei.

Über die Schweizer schließt sich Danzel, weniger Crüger, im ganzen an die herrschende Ansicht an, ja er schreibt ihnen in seinem Bestreben, Einzelnerscheinungen durch philosophische Verallgemeinerung eine ganz unberechtigte Tragweite zu geben, eine lächerlich übertriebene Bedeutung zu. Er findet nämlich, daß Bodmer, angeregt durch die Anschauung der italienischen Kunst, wovon leider in seinen Schriften kaum eine Spur zu sehen ist, zuerst in Europa die Poesie als Kunst aufgefaßt habe. Er sagt, die Schweizer seien die ersten gewesen, die über die Natur des künstlerischen Schaffens das richtige Bewußtsein ausgesprochen haben. Ihnen blitze durch den Gegensatz gegen Gottsched — und doch ist die betreffende Stelle in den Diskursen lange vor Gottsched geschrieben — die Erkenntnis des wahren Verhältnisses zwischen bildender Kunst und Poesie auf, die anderen Völkern erst weit später durch die deutschen Schriftsteller mitgeteilt worden sei; „es ist", sagt Danzel, „ein ganz ähnlicher Fall, wie eben bei dem Gesetzesvolk der Juden die Anschauung der gesetzesüberwindenden Liebe aufleuchtete." Also Bodmer in Parallele mit Christus! Es giebt in der That keine drastischere Illustration für die Art, wie der Ästhetiker Danzel Geschichte konstruiert. Die Stelle nämlich, auf die er seine Ausführung gründet (Disk. III, 163), enthält nichts als die allgemein üblichen Ansichten über Poesie und Malerei, wie sie im Anschluß an das bekannte Wort des Horaz, ut pictura poësis, damals gelehrt wurden und kurz zuvor von Dubos mit weit mehr Kunsteinsicht ausgeführt worden waren.

Das Unzutreffende und Schiefe einer solchen philosophierenden Geschichtsauffassung zeigt sich endlich auch da, wo Danzel den Unterschied zwischen Gottsched und den Schweizern zu formulieren unternimmt. Nach ihm hat noch niemand anzugeben vermocht, um was es sich in dem Streit zwischen beiden Parteien eigentlich gehandelt hat. Er selbst will es mit zwei Worten sagen. Wir dürfen in der That auf die Offenbarung eines seit hundert Jahren versiegelten Geheimnisses im höchsten Grade gespannt sein. Und was erfahren wir? Danzel giebt uns eine philosophische Formel, die das, was jeder bisher gemeint hat, nur auf ganz ungeschickte Weise, ausdrückt: Gottsched, lehrt er, ist der Vertreter des Negativen, die Schweizer die des Positiven in der Kunst und Kunsttheorie. Unter letzterem versteht er die schöpferische Phantasie, unter ersterem das Verstandesmäßige, das Lehr- und Lernbare, das Technische, oder, wie man damals sagte, die Regeln in der

Kunst. Er bezeichnet letzteres als das feste Knochengerüste in der künstlerischen Produktion, das erstere als das umhüllende Fleisch — ein völlig verkehrtes Bild. Denn so wenig je in irgend einem Stadium der körperlichen Entwicklung Knochengerüste und umhüllendes Fleisch getrennt vorhanden sind, so wenig läßt sich in der Kunst beides scheiden; sie bilden hier wie dort gar keinen Gegensatz zu einander. Was Danzel unter dem Negativen versteht, ist das formgebende Moment in der dichterischen Produktion; aber das darf doch nicht als das die schöpferische Phantasie Beschränkende, Zügelnde, als etwas Fremdes, als etwas äußerlich zu ihr Hinzutretendes gefaßt werden, wie er es thut; es ist vielmehr das immanente Gesetz der künstlerischen Phantasie selbst; es verhält sich hier genau wie bei der Entwicklung eines physischen Keims. Die Gebilde der Phantasie eines gottgebornen Künstlers unterscheiden sich eben dadurch, daß ihnen von Haus aus vom ersten Keim an eine hohe harmonische Schönheit inne wohnt. Es ist eine lächerliche Vorstellung, daß ein Künstler oder gar, wie Danzel meint, eine ganze Zeit zuerst die Technik, das Handwerksmäßige als ein äußeres Formgesetz erlernen müsse und daß dann erst nachträglich die schöpferische Phantasie wie eine Art Umhüllung mit Fleisch und Blut hinzukomme. Sodann ist an der Danzelschen Auffassung rein gar nichts neu als die ungeschickte Formulierung und die noch ungeschicktere Ausführung des Gedankens. Stets hat man den Unterschied beider darin gefunden, daß nach Gottsched das Wesen der Kunst in der zudem ganz äußerlich gefaßten Regel besteht, während die Schweizer eine reiche Phantasie und starke Empfindung dafür verlangen und in der Regel nicht etwas Fremdes, Äußerliches, sondern das immanente Gesetz der Kunst selbst sehen. Einen ähnlichen Mangel an richtigem historischem Urteil finden wir auch bei Danzels Versuch, die historische Bedeutung und Tragweite des Streites zu bestimmen. Er meint nämlich, dieser Streit sei die Geburtsstätte, so zu sagen der Zeugungsakt der ganzen neueren deutschen Litteratur. Den Zeitgenossen erschien er bekanntlich vielfach als ein Streit um des Kaisers Bart, und faktisch haben die nachfolgenden Theoretiker nur wenig an diese Streitfragen angeknüpft und sicher wären Klopstock und Wieland, vollends Lessing, Goethe und Schiller auch ohne jenen Streit den ihnen von ihrem eigenen Genie wie von der gesamten Bildung der Zeit angewiesenen Weg gegangen. Nur so viel ist wahr, daß die Schriften der Schweizer und Gottscheds weitere Kreise angeregt und das Interesse für kunsttheoretische Fragen geweckt haben.

Danzel findet die historische Bedeutung Gottscheds in dreierlei: 1) in der Fixierung der neueren deutschen Schriftsprache, 2) in der Konzeption der Idee einer deutschen Gesamtlitteratur und seinen Ver-

anstaltungen zu deren Verwirklichung, 3) in der Thätigkeit für die Bühne. Von diesen drei Punkten ist der erste zu einem Glaubensartikel selbst in fachkundigen Kreisen geworden. Von dem damaligen Zustand der Schriftsprache wird uns ein wahrhaft entsetzliches Bild gezeichnet: die Sprache durch lateinische, noch mehr durch französische Brocken verunstaltet; eine einheitliche Schriftsprache gar nicht vorhanden; wie in der gesprochenen, so auch in der geschriebenen Sprache die Dialekte herrschend; nur in Obersachsen, besonders in Meißen, wird ein reines Deutsch geschrieben wie gesprochen; am stärksten herrschen die Dialekte in der Schweiz, in Süddeutschland und am Rhein. Da kommt nun Gottsched mit seiner Zuchtrute, um in dieser heillosen Unordnung Wandel zu schaffen und die Deutschen ein reines Deutsch zu lehren und so für die künftigen Dichter und sonstigen Schriftsteller ein bequemes und allgemein anerkanntes Organ vorzubereiten. Er stellt zuerst das Obersächsische im weiteren Sinn, dann das Meißensche zu diesem Zweck als Norm für die Schrift- wie für die gesprochene Sprache auf und alles fällt ihm bei, selbst die widerborstigen Schweizer. So hat Gottsched der Herrschaft der Dialekte ein Ende gemacht und ein zweiter Luther unsere heutige deutsche Schriftsprache begründet oder, wie man sagt, fixiert. In der That, man traut seinen Augen nicht, wenn man solches Zeug heute noch in vorgeblich wissenschaftlichen Litteraturgeschichten lesen muß. Von Opitz bis Günther und Mosheim liegen selbst jedem Schüler reichliche Sprachproben aus den verschiedensten Teilen Deutschlands vor, unwidersprechliche Zeugnisse einer wirklich einheitlichen, da und dort mehr oder weniger, im ganzen aber nur unbedeutend provinziell modifizierten Schriftsprache. Die älteren Zeitgenossen Gottscheds, Canitz, Günther, Brockes, und Prosaiker wie Mosheim haben doch wohl ihr Deutsch nicht von dem spätern Gottsched gelernt. Daß in der gesprochenen Sprache die Dialekte vorherrschten, ist selbstverständlich und bekannt und zwar galt und gilt dies für Meißen ebenso gut wie für einen anderen Teil Deutschlands. Die Schriftsprache aber war auch am Rhein, in Süddeutschland und selbst in der Schweiz nicht Dialekt. In letzterer herrschte weit mehr als irgendwo in Deutschland Sprachmengerei, dadurch bedingt, daß sie wesentlich unter dem Einfluß der französischen Kultur stand. In Süddeutschland und am Rhein fand eine mäßige Einmischung einzelner provinzieller Formen in den hochdeutschen Wortbestand statt. Wir geben zur Probe eine Stelle aus dem Parnassus boicus. Es ist dies der erste Versuch der bairischen katholischen Geistlichkeit, sich an dem neuerwachten litterarischen Leben zu beteiligen. Auch sie verfolgt eine Sprachreinigung, aber eine Reinigung der „landläufigen Muttersprache“ von der durch Luther eingedrungenen

hochdeutschen Schriftsprache. „Luther habe keine andere Absicht gehabt, als seiner obersächsischen Sprache die Universalmonarchie einzuräumen.“ Wir geben aus der Abhandlung über die Eigenschaften eines Poeten eine Probe: „Gleichwie der Maler Pembsel mittelst seines Umbrusses und verschiedener Farben alles in dieser sichtbaren Welt den Augen vorstellig zu machen unternimmbt und die Weesenheit dieser Welt in verschiedene Wissenschaften, wie die himmlischen Lichter in ihren Luftzirkeln ausgetheilet sind: also muß auch ein Poet diese notwendig innehaben, weil er so zu sagen ein Maler vor die Ohren ist. Und wo es ihm an Mannigfaltigkeit, Eigentümblichkeit und Zierlichkeit der Worte mangelt, wird er schlecht erbauen und belustigen können.“ Aus unserer Stelle ergiebt sich für jeden Sprachkundigen, daß wir auch hier nicht bairischen Dialekt, sondern ein nur in den Wortformen etwas dialektisch gefärbtes Hochdeutsch, im Grund genommen nur eine dialektische Orthographie vor uns haben. Es ist aber unsere Stelle wohl die stärkste Probe, die sich für eine solche dialektische Färbung der Schriftsprache in Süddeutschland beibringen läßt. In den protestantischen Teilen desselben hat sich selbst in der populären Litteratur, wie in der Predigt und in dem religiösen Liede, das Hochdeutsch wohl so rein wie in Obersachsen erhalten. Denn im protestantischen Deutschland, im Süden wie im Norden, hat der Einfluß der lutherischen Bibelübersetzung und des lutherischen Katechismus stets ununterbrochen fortgewirkt. Wohl wendet sich Gottsched frühzeitig schon in den Tadlerinnen gegen die in der gesprochenen Sprache noch mehr als in der Schriftsprache auch in Meißen herrschende Sprachmengerei; indes das ist eine alte, seit der Zeit von Opitz immer wiederkehrende Klage. Ebenfalls schon in den Tadlerinnen dringt er auf sorgfältige Pflege der deutschen Sprache, besonders auch für das Frauenzimmer; er hält dem Leser eindringlich das Beispiel der Franzosen vor. Ja schon hier spricht er den Wunsch aus, es möchte ein Verein mit öffentlicher Unterstützung erstehen, der sich der Ausbildung der deutschen Sprache annähme; offenbar schwebte ihm damals schon das Vorbild der Académie française und ihrer Bedeutung für die Fixierung der Sprache in Frankreich vor. Später machte er den Versuch, die Leipziger deutsche Gesellschaft, deren Senior er von 1726—1738 war, zu einer staatlichen Akademie erheben zu lassen, und man hat besonders hierauf hingewiesen, um sein Verständnis für das, was der deutschen Litteratur damals not that, zu beweisen. Indes es dürfte heute auch in Deutschland so ziemlich allgemein bekannt sein, daß die französische Schriftsprache ihre Bildung und Fixierung nicht der Akademie, sondern den großen Schriftstellern, der fortschreitenden Wissenschaft, Technik u. s. w. verdankt, daß von der Orthographie

abgesehen die Akademie nichts zu thun hat, als den Wortschatz zu registrieren und etwa da und dort ein Wort oder einen Ausdruck als weniger rein oder edel zu bezeichnen. Es ist kein Zweifel, daß selbst, wenn es nie eine Akademie gegeben hätte, die französische Sprache bis aufs letzte Wort hin genau ihren heutigen Wortschatz wie ihre grammatische Form besäße. Indes die französische Akademie war doch nach ihrer Zusammensetzung aus den ersten Schriftstellern Frankreichs ein Institut, das mittelst seiner staatlichen Stellung auf die Billigung oder Verwerfung einer Neubildung möglicherweise einwirken konnte. Sodann war in Frankreich, wo der ganze geistige Charakter des Volkes etwas Regelmäßiges, Schablonenhaftes hat, wo das Streben nach Zentralisierung und Uniformierung das ganze Leben beherrscht, der Gedanke einer amtlichen Fixierung der Sprache weit mehr naheliegend als in Deutschland, wo eine derartige schablonenartige Regulierung dem Charakter des Volkes völlig widerstrebt. Die deutsche Gesellschaft endlich, der die vermeintliche Machtbefugnis der französischen Akademie in sprachlichen Dingen zugewiesen werden sollte, war einer solchen Aufgabe in keiner Weise gewachsen, wie ihre eigenen Schriften und ebenso die zahlreichen Abhandlungen in den „Beiträgen“ über Grammatik, Synonymik, Orthographie u. dgl. zeigen.

Der ganze sprachliche Standpunkt Gottscheds ist höchst einseitig, ja borniert; so zeigt er sich in betreff des Wortbestandes rein konservativ, jeder Neuschöpfung eines genialen Dichters wie der Entlehnung aus der älteren Sprache und den Dialekten feindselig. Überall beim Beginn einer neuen Litteraturentwicklung finden sich die Führer der neuen Zeit, zumal die Dichter, durch die Armut der vorhandenen Sprache beengt und fordern für sich das Recht die Sprache durch Neubildung irgend welcher Art zu bereichern. So in Frankreich die Plejade und selbst noch Fénélon. Mag im einzelnen auch mancher Mißgriff mit unterlaufen, das Prinzip ist jedenfalls richtig, und was dem einen nicht gelingt, gelingt einem andern. Ist Gottsched wirklich der Begründer unserer neueren deutschen Schriftsprache, wie unserer Nationallitteratur, so muß er in erster Linie, wie Dubellay und Ronsard, die beengende Armut der damaligen Sprache gefühlt und für bereichernde Weiterentwicklung derselben eingetreten sein, wie ja Klopstock, Lessing, Goethe besonders auch als Mehrer unseres Sprachguts bemerkenswert sind. Gerade das Gegenteil ist bei Gottsched der Fall, wie bei der ganzen Art des Mannes nicht anders zu erwarten ist. Er findet jede Neubildung unberechtigt und liebt es sie lächerlich zu machen. Für den Kreis seiner Gedanken freilich reichte der seitherige Sprachbestand mehr als aus. Ebenso sehr als gegen schöpferische Neu-

bildungen erklärt er sich gegen Entlehnungen aus den Dialekten. Schon die Plejade hat als auf eine weitere Quelle für die Bereicherung der „armen Sprache“ auf Entlehnung aus der altfranzösischen Sprache und aus den Dialekten hingewiesen. Indem Gottsched auch hier als der Vertreter des Üblichen, des Hergebrachten, des sog. Regelmäßigen jeder Bereicherung und Weiterentwicklung der Sprache durch Neubildung und durch Entlehnung aus den Dialekten entgegentritt, zeigt er eben damit, daß ihm jedes Verständnis für das Leben und das Wesen derselben abgeht. Die Schweizer nehmen auch hier von Anfang an einen höheren Standpunkt ein. Sie erkennen das Unberechtigte der dialektischen Färbung ihres Schriftdeutsch, ebenso das Recht des Meißenschen als Norm der Schriftsprache zu gelten, im ganzen willig an, verlangen aber doch für gelungene Neubildungen, wie für treffende Worte der Dialekte, für die die Schriftsprache nichts Entsprechendes bietet, das Bürgerrecht. Das Wenige, was Bodmer über die Berechtigung und über die Benützung der Dialekte in dieser Hinsicht in der Vorrede zu Breitingers Dichtkunst, in der Abhandlung über Miltons Schreibart in den Streitschriften, in Stück 85, 94, 97, 102 des „Malers der Sitten“ und Breitinger an vielen Stellen seiner Dichtkunst und in der „Verteidigung der Schweizer Muse des Herrn Dr. A. Haller“ geben, ist weit mehr wert als alles, was Gottsched als deutscher Sprachmeister geleistet hat. Gottscheds Verdienst auf dem Gebiet der Sprache besteht darin, daß auch er die seit hundert Jahren üblichen Klagen über Sprachmengerei erhebt, daß er die dialektischen Beimischungen der Schriftsprache in der Schweiz und die dialektische Orthographie in einem Teil Süddeutschlands bekämpft, somit auf Reinheit und dann weiter auch auf sorgfältige Pflege der deutschen Sprache dringt. Aber die Behauptung, daß er die neue deutsche Schriftsprache fixiert und damit erst eine sichere Grundlage für das deutsche Schrifttum, ein sicheres und anerkanntes Organ für die kommenden Dichter geschaffen habe, ist in das Gebiet des Märchens zu verweisen. Wenn wir oben bemerkt haben, daß die französische Sprache auch ohne die Académie française genau ihre heutige Gestalt hätte, so ist es vollends kein Zweifel, daß, wenn die ganze sprachliche Thätigkeit Gottscheds aus der Geschichte gestrichen würde, auch nicht ein Wort, auch nicht eine Form in der deutschen Sprache anders wäre, als sie ist. Die deutsche Schriftsprache hat Gottsched nicht geschaffen, sondern vorgefunden. Und die Fixierung und Ausbildung derselben ist das gemeinsame Werk der großen Geister des vorigen Jahrhunderts, die Wirkung der Fortschritte in Wissenschaft und Technik jeder Art.

Nicht besser steht es mit der Behauptung, daß er zuerst den

Gedanken einer deutschen Gesamtlitteratur gefaßt habe und daß die Späteren, Klopstock, Wieland, Lessing u. a., nur die Aufgabe ausgeführt haben, die er ihnen vorgezeichnet. Befremdlich ist schon der Ausdruck „Gesamtlitteratur in ihrer Gliederung". Danzel definiert das Wort als die „Gesamtheit der litterarischen Erzeugnisse, aufgefaßt als Erzeugnisse Einer Tätigkeit und unter Einen Gesichtspunkt der Entwicklung gebracht." Weiter gehört nach ihm dazu die Auffassung der Litteratur als eines geographischen, d. h. ganz Deutschland umfassenden Ganzen, und endlich die Auffassung derselben als eines geschichtlichen Ganzen, d. h. ihrer Entwicklung von den ältesten Zeiten bis heute als eines einzigen volkstümlichen Kerns. Nach all diesen drei Seiten soll Gottsched zuerst die deutsche Litteratur als ein wohlgegliedertes Ganzes aufgefaßt haben. Leider vermag Danzel für den wichtigen ersten und dritten Punkt auch nicht das Geringste anzuführen, das irgendwie stichhaltig wäre. Er führt für das letztere das bekannte dramatische Sammelwerk an, „den Nötigen Vorrat", „wo er den Spöttereien der Ausländer unseren Reichtum an alten dramatischen Werken entgegengesetzt habe", und, fügen wir hinzu, sich damit unsterblich lächerlich gemacht hat; weiter führt Danzel an sein eifriges Studium der alten und mittelalterlichen Sprachdenkmäler — ein Studium, womit es sich faktisch ebenso verhält, wie mit seinem Studium der Poetik des Aristoteles: Gottsched hat so wenig von der mittelhochdeutschen, als von der griechischen Litteratur verstanden, aber mit beidem sich gebrüstet. Danzel selbst scheint bei jenem seltsamen Begriffe den Hauptnachdruck darauf zu legen, daß alle litterarischen Erzeugnisse als Erzeugnisse Einer Thätigkeit begriffen und unter Einen Gesichtspunkt der Entwicklung gebracht werden. Wir haben hier wieder eine jener der sogenannten spekulativen Geschichtsauffassung eigentümlichen schillernden Formeln vor uns, die einen scheinbar weiten Ausblick eröffnen, bei näherer Betrachtung aber sich in reinen Dunst auflösen. Nach dem unmißverständlichen Ausdruck fällt unter den obigen Begriff nicht bloß das, was man unter dem Namen Nationallitteratur begreift, sondern sämtliche litterarische Erzeugnisse, die naturwissenschaftlichen, mathematischen und technischen so gut wie die philosophischen, historischen und poetischen, eine Schrift über Pilzgährung so gut wie eine Tragödie. Aber, dürfen wir nun doch wohl fragen, welches ist denn nun diese geheimnisvolle Eine Thätigkeit, als deren Äußerung all diese verschiedenen litterarischen Erzeugnisse gefaßt sein wollen? Doch nichts anderes als das gemeinsame Bedürfnis des Fachmanns, sich über einen bestimmten Gegenstand zu äußern. Aber damit gewinnen wir nur einen eben so inhaltsleeren als allgemeinen Begriff. Ein solches Gedankenunding aufgestellt zu

haben, wäre ganz und gar kein Verdienst. Freilich ist bei Gottsched selbst davon auch weit und breit nicht die Rede. Auch Danzel, da wo er obige Behauptung mit wenigen Worten weiter ausführt, scheint jenen Begriff doch mehr auf das, was man Nationallitteratur nennt, zu beschränken. So wenn er sagt, Klopstock, Wieland, Lessing und die anderen haben die von Gottsched gefaßte Idee nur ausgeführt. Da Danzel uns nicht darüber aufzuklären vermag, was er unter Gesamtlitteratur versteht, so werden wir uns am besten an Gottsched selbst wenden und bei ihm anfragen, was er denn eigentlich und wirklich gewollt. Am eingehendsten giebt er uns hierüber Auskunft in der Vorrede zu den Beiträgen zur kritischen Historie. Hier bezeichnet er es als seine Absicht, den Geschmack der Deutschen zu reinigen und zugleich zur Aufnahme der deutschen Litteratur beizutragen. Da es sich hier also um Verbesserung des Geschmackes handelt, werden wir demnach in seinem Sinne unter der Litteratur, die er fördern will, Poesie, Beredsamkeit, Geschichte der Litteratur und etwa auch noch allgemeine Geschichte, populäre Philosophie und Naturwissenschaft nach Art Fontenelles verstehen dürfen. Auf dies Gebiet beschränkt sich denn in der That auch seine litterarische Thätigkeit. Daß aber Gottsched Poesie und Beredsamkeit und deren Theorie, Litteraturgeschichte und Geschichte überhaupt als Äußerung Einer Thätigkeit gefaßt und unter Einem Gesichtspunkt der Entwicklung gedacht habe, dafür findet sich bei ihm selbst nicht die geringste Spur. So löst sich denn bei näherer Betrachtung jene geheimnisvolle Idee einer Gesamtlitteratur in ihrer Gliederung in nichts auf.

Für die historische Bedeutung eines Mannes ist es indes nicht genügend, eine geniale Idee gefaßt zu haben; es muß auch weiter noch hinzukommen, daß er für die Ausführung derselben die rechten Mittel ergriffen und selbst etwas Erkleckliches dazu gethan hat. Auch hierin finden Danzel-Crüger Gottsched gleich groß. Um jenen großen Gedanken zu realisieren, mußte er darauf bedacht sein, sich eine besondere, ja exzeptionelle Stellung, wie Danzel sagt, eine absolute Diktatur, wie Crüger meint, zu verschaffen. Dies lag, meint Danzel, ganz in der Natur der Sache, ja es war die einfache Pflicht dessen, dem jener Gedanke zuerst aufgegangen war, sich an die Spitze der Bewegung zu stellen. Als Mittel, diese Diktatur zu erlangen, seinen litterarischen Ansichten und Absichten, wie seinem persönlichen Ansehen Geltung zu verschaffen, dienten ihm die von ihm reorganisierte deutsche Gesellschaft in Leipzig und die von ihm gegründete Zeitschrift: Beiträge zur kritischen Historie der deutschen Sprache &c. Die Umgestaltung jener Gesellschaft bestand besonders auch in der Aufnahme auswärtiger Mitglieder,

„Personen von Adel oder in hohen Stellungen". Es handelte sich also zunächst darum, der Gesellschaft ein größeres äußeres Ansehen zu verschaffen. Dagegen läßt sich nun nicht viel einwenden; galt es doch dem hohen Ziele, einflußreiche Persönlichkeiten für die litterarischen Bestrebungen der Gesellschaft zu interessieren. Auch die Gründung von Filialanstalten in Jena, Halle, Göttingen, Greifswalde, Königsberg und sonst lag ganz in der Natur der Sache. Schon durch die Leipziger Gesellschaft, durch sein Seminar für poetische und rhetorische Übungen machte er Schule und zog sich eine Schar treu ergebener Anhänger heran, die dann in alle Gegenden Deutschlands hinausgingen und die er durch Empfehlung für private und öffentliche Anstellung wie durch Mitarbeit an seinen Zeitschriften, Übersetzungen und Sammelwerken dauernd an sich zu fesseln wußte. Auch außerhalb des Kreises der deutschen Gesellschaft ist Gottsched eifrigst bemüht, Gönner und Anhänger zu gewinnen, litterarische Verbindungen anzuknüpfen. Auch dies finden wir natürlich und sachgemäß, aber durchaus nicht die Art und Weise, wie er dabei verfährt. Die ganze Art seines Verfahrens weist darauf hin, daß es sich bei ihm mehr um Verfolgung rein persönlicher Interessen, als um die Verwirklichung seiner Idee der Erschaffung einer Gesamtlitteratur handelt.

Einen weit erfreulicheren Eindruck macht jedenfalls das zweite Organ, das er sich für seine sachlichen wie persönlichen Zwecke geschaffen hat, die Beiträge zur kritischen Historie. Gottsched hat noch mehr als Bodmer den Wert einer eigenen Zeitschrift als Mittel Schule zu machen und litterarischen Einfluß zu gewinnen früh erkannt. Aber während es Bodmer mit seinen journalistischen wie mit seinen buchhändlerischen Versuchen nie glücken wollte, hat Gottsched hierin weit mehr praktisches Geschick gezeigt. Seine Zeitschriften fanden Leser und vermochten sich meist viele Jahre lang zu halten. Er hat für seine Beiträge eine große Anzahl von Gelehrten, meist eigene Schüler, doch auch andere, wie Bodmer selbst, in seinen Dienst gezogen[1] und selbst abweichenden Ansichten, z. B. J. E. Schlegels Vergleichung von Gryphius und Shakspeare, Aufnahme gestattet. Eine solche Vereinigung von Gelehrten zu einem gemeinsamen Unternehmen, das übrigens in der Leipziger Gelehrten Zeitung und in den Acta eruditorum ein Vorbild hatte, ist immerhin ein Verdienst und mag je nach dem Wert der darin enthaltenen Arbeiten ein mehr oder weniger respektabler Beitrag zu seiner Gesamtlitteratur sein. Aber dies gilt doch von jeder bedeutenderen

[1] Verzeichnis der Mitarbeiter bis 1737 in den Beiträgen zur kritischen Historie, Stück XVII, Vorrede.

litterarischen Leistung, von der der Schweizer doch mindestens ebenso gut wie von der Gottschedts. Auch sie verfolgen von Anfang an ganz praktische Zwecke, nämlich den Geschmack der Deutschen zu verbessern und durch Hervorhebung dessen, was zu einem guten Dichter und Redner erforderlich ist, auch bessere Leistungen in Poesie und Beredsamkeit anzubahnen, durchaus nicht, wie Danzel meint, bloß theoretische. Wir werden demnach die Thätigkeit Gottschedts in der bezeichneten Richtung dahin feststellen dürfen, daß er durch seine unermüdliche Betriebsamkeit nicht nur einige Jahre eine Art Diktatur in Sachen des Geschmacks errungen, sondern auch in weiteren Kreisen ein größeres Interesse für die deutsche Literatur angeregt und mittelst seiner Zeitschriften, Kompendien, Übersetzungen und dergleichen eine litterarische Thätigkeit entwickelt hat, die zwar dem Gehalt nach unbedeutend ist, dem Umfang nach aber ein respektables Stück der damaligen Litteratur repräsentiert. Der Satz von der Idee der Gesamtlitteratur ist aber nichts als leere Phrase.

Interessanter ist für uns die ganze philosophisch sein sollende Auffassung Danzels von dem geschichtlichen Werden einer nationalen Litteratur. Da tritt zuerst irgend ein Biedermann auf, faßt den Gedanken eine solche zu erschaffen, dann kommen andere und führen diese Idee nach dem von dem ersteren mit bewußter Klarheit aufgestellten Plane aus. Die Alten, sagt Danzel, haben ganz unbefangen in den Tag hinein gedichtet und geschrieben, wie der Vogel singt, der auf den Zweigen wohnet, — die ärmsten, die keine Ahnung davon hatten, daß des Dichters Aufgabe ist, die Idee einer Gesamtlitteratur planmäßig zu realisieren. „Die Auffassung der Dichtung sowohl als der Gesamtlitteratur einer neueren Sprache als einer vor der Produktion aufzustellenden und planmäßig zu lösenden Aufgabe war erst Gottsched voll aufgegangen und er hat damit der Geschichte derselben im achtzehnten Jahrhundert, dessen Aufgabe die Hervorrufung einer neuen Phase dieser Litteratur war, ihren Weg vorgezeichnet.“ Wie kann jemand heute im Zeitalter der Naturwissenschaften, wo der Begriff der organischen Entwicklung in das allgemeine Bewußtsein eingedrungen ist, eine solche umfassende, geschichtliche Erscheinung, wie die deutsche Litteratur des vorigen Jahrhunderts, als das bewußte Werk eines einzelnen, der zum voraus die Idee dazu faßt, und einiger weniger anderer, die nach ihm diese Idee planmäßig ausführen, bezeichnen? Allerdings hat Gottsched geglaubt, daß, wie der einzelne bei mäßigem Talent und emsigem Fleiß mittelst pedantisch genauer Beobachtung der Regeln, d. h. der poetischen Rezepte nach Art des Nürnberger Trichters in jeder Gattung ein gutes, d. h. regelmäßiges Gedicht machen könne, so auch ein litterarischer Verein nach Art der Leipziger deutschen Gesellschaft

und ihrer Filialen eine ganze poetische Litteratur, speziell eine dramatische, wie auf Bestellung liefern könne. Aber eben daß er dies geglaubt, ist der schlagendste Beweis, daß er von dem Wesen und Werden der Poesie, wie einer nationalen Litteratur überhaupt, nicht die geringste Ahnung gehabt hat. Geradezu lächerlich ist es hierin eine genial konzipierte Idee zu finden, die dann die späteren Heroen von Klopstok bis Goethe-Schiller einfach auszuführen hatten. Allerdings findet sich in der Geschichte eine litterarische Erscheinung, die eine solche Auffassung einigermaßen rechtzufertigen scheinen könnte, nämlich die Plejade in Frankreich. Diese hat in der „Défence de la langue françoyse“ das Programm einer planmäßig zu schaffenden französischen Nationallitteratur aufgestellt und dann dieses Programm mittelst ihrer dichterischen Thätigkeit auszuführen versucht. Aber hier galt es, an die Stelle der neulateinischen Dichtung eine solche in der nationalen Sprache zu setzen; dies war ein wohlberechtigter und durch die geschichtliche Entwicklung notwendig gebotener Gedanke. Wenn aber Dubellay und die Plejade gemeint haben, eine französische Nationallitteratur lasse sich einfach durch Kopierung der lateinischen nach der Schablone schaffen, so ist es noch niemand in Frankreich eingefallen, darin eine geniale, epochemachende Idee zu finden.

Ein wirkliches Verdienst Gottscheds liegt in seiner Bemühung um eine „deutsche Schaubühne“ vor. Nicht angeregt von den Schweizern, sondern von den Franzosen, hat Gottsched früh zu einer Zeit, als es für einen anständigen Mann nicht ohne Bedenken war, der Bühne seine Aufmerksamkeit zugewendet. Er erkannte, daß Drama und Epos die großen Gattungen der Poesie ausmachen, daß nur bedeutende Leistungen auf diesem Gebiete einem Volke wirkliche Ehre bringen und daß wir Deutsche gerade in diesen Gattungen noch weit hinter anderen Völkern zurück seien[1]. Ebenso hat er frühzeitig die Bedeutung der Bühne für die dramatische Dichtung erkannt und daher mehrere Truppen nach einander zur Aufführung von regelmäßigen Stücken aufgemuntert. Dies rechnen auch wir ihm hoch an. Aber es gilt auch hier, das, was er wirklich geleistet hat, festzustellen und von seinen eigenen Prätensionen und von dem Mythus, den Danzel-Crüger um ihn gewoben, zu scheiden. Französische klassische Stücke waren schon vor ihm am Hofe zu Braunschweig und dann von herumziehenden Truppen da und dort in deutscher Übersetzung zur Aufführung gebracht worden. Gottsched hat auch hier nur an Bestehendes angeknüpft. Was er und seine Schüler für das Drama geleistet, ist nichts als eine Fortsetzung der betriebsamen

[1] Vorrede zu den Beiträgen.

dramatischen Thätigkeit von Gryphius und Lohenstein, nur mit weniger Geist, aber mit engstem Anschluß an das französische Rezept. Dahin ist die Behauptung richtig zu stellen, daß er zuerst nach dem Wust der rohen, possen- und zotenhaften Stegreifkomödie und der geistlosen, auf Prunk und Spektakel berechneten Haupt- und Staatsaktionen das deutsche Kunstdrama begründet habe. Daß aber aus solch sklavischer Nachahmung und solch fabrikmäßigem Verfahren sich keine dramatische Litteratur entwickeln konnte, ist selbstverständlich, und daß sich keine daraus entwickelt hat, eine historische Thatsache. In der That hat das deutsche Drama von wesentlich neuen Anfängen aus erst Lessing geschaffen und zwar erst in seinen klassischen Stücken; nicht im Anschluß an das französische Drama, sondern an das Vorbild der Engländer und an die Theorie von Diderot. Für die Komödie ist die Thätigkeit Gottscheds nicht bloß unfruchtbar, sondern geradezu verderblich gewesen. Die Stegreifkomödie enthielt Elemente wirklicher niedriger Komik, und auch das gesellige Leben bot die erforderlichen Urbilder dazu, während für die feinere Komödie letztere fehlten[1]. Es hätte sich so bei rechter Pflege zunächst eine Burleske oder eine Komödie von dem Schlage mancher Stücke Hollbergs schaffen lassen. Für die Komödie unterschreiben wir das Urteil, das Lessing im 17. Litterarischen Brief über die dramatische Thätigkeit Gottscheds fällt, voll und ganz, wie überhaupt an seinen Worten wenig zu rütteln sein wird. Der Widerwille gegen den Schwulst und die possenhaften Zoten der Haupt- und Staatsaktionen war in gebildeten Kreisen allgemein; es war also keine so große Heldenthat, sich zum Organ dieser Stimmung zu machen. Was Gottsched positiv an die Stelle des Alten gesetzt hat, Theorie wie dichterische Produktion, ist verfehlt.

Fassen wir unser Urteil im Gegensatz gegen die herrschende Ansicht kurz zusammen. Wenn nach Danzel-Crüger plötzlich wie durch einen Blitz aus heiterm Himmel „Gottsched, der in seiner ersten Periode auf das entschiedenste der Chorführer der deutschen Litteratur war, und zwar nicht bloß in dem Sinne, daß er sie äußerlich beherrschte, sondern auch in dem tieferen, daß er, was ihr not that, am besten und vielleicht allein einsah, auf einmal zum Vertreter einer vergangenen Zeit, zum Bearbeiter einer bereits gelösten Aufgabe geworden ist“, so ist eine solche Auffassung auf dem Gebiet der geistigen Entwicklung ebenso verkehrt wie auf dem des Naturlebens. War seine frühere Thätigkeit eine wirklich historisch bedeutsame, d. h. ein wirklich fruchtbarer Keim für die Weiterentwicklung unserer nationalen Litteratur, so mußte dieser

[1] Vergl. Mendelssohn, Lit. Br. 312. Rezension von J. E. Schlegel.

Keim doch auch noch in seiner eigenen späteren Thätigkeit, wie in der Fortsetzung derselben bei Lessing und den anderen, enthalten sein. In der That weist auch Danzel an anderer Stelle Gottsched eine weit über jene Grenzscheide hinausreichende Bedeutung und Wirksamkeit zu. Das Schillernde, ja Widerspruchsvolle seiner Auffassung beruht eben darin, daß er einerseits Gottsched als den letzten und schroffsten Vertreter der alten und dann doch wieder als den genial vorschauenden Begründer der neuen Zeit ansieht, daß er die positive Weiterentwicklung unserer Litteratur in direktem Gegensatz gegen ihn sich vollziehen läßt, und ihn dann doch wieder positiv als den geistigen Vater dieser Litteratur betrachtet, der von Anfang den Plan zu ihrer Erschaffung mit klarem Bewußtsein entworfen habe.

Faktisch sieht Danzel doch Gottscheds geschichtliche Bedeutung vornehmlich in der Vertretung des „Negativen", in der ausschließlichen Betonung der bloßen Regel und Regelmäßigkeit. Die Frage ist nun eben die: Wie ist eine solche Thätigkeit zu taxieren? Der Gesichtspunkt, der hier einzig in Betracht kommen kann, ist der der Fruchtbarkeit für die Weiterentwicklung, und die Frage ist somit die: Ist die Thätigkeit Gottscheds für die deutsche Litteratur ein solcher fruchtbarer Keim, der in seinen Nachfolgern von Klopstock bis Goethe-Schiller zu einer weiteren vollkommenen Entfaltung gekommen ist, oder hat diese Weiterentwicklung in direktem Gegensatz und Kampf gegen seine Grundanschauung stattgefunden? Die geschichtliche Bedeutung einer litterarischen Erscheinung beruht entweder darin, daß sie die Vollendung einer zuvor in das geistige Leben der Nation eingeführten neuen Idee, oder aber, daß sie der fruchtbare Anfangs- und Ausgangspunkt für die weitere Entwicklung wird. Der Fortschritt im geistigen Leben vollzieht sich nicht derart, daß einer die ganze künftige Entwicklung zum voraus konzipiert und den Plan dazu vorzeichnet, sondern derart, daß von großen Geistern eine einzelne neue Idee gleichsam prophetisch erfaßt und in das allgemeine Bewußtsein eingeführt wird. Es sind das bestimmte einzelne Ideen, die dann oft auf lange hinaus die Gedanken der Zeit beherrschen und an deren Verwirklichung oft Generationen arbeiten. Man könnte so die geschichtliche Bedeutung Gottscheds darein setzen, daß er die das ganze 17. Jahrhundert beherrschende Idee der Schulpoesie, wonach die Dichtkunst nach Art der üblichen lateinischen Versifikation eine Art Schulexerzitium nach dem Rezept der Poetik und des Reimbuchs ist, zu ihrer letzten Reife gebracht habe. Aber fruchtbar für die Weiterentwicklung der Litteratur des 18. Jahrhunderts kann dieser Gedanke doch sicher nicht genannt werden. Eine fruchtbare Idee in unserem Sinne ist der Gedanke J. E. Schlegels, daß die Nach-

ahmung, um Kunst zu sein, dem Original nicht bloß ähnlich, sondern ebensosehr unähnlich sein müsse; der Gedanke A. Schlegels, daß die Nachahmung nicht das oberste Prinzip der Kunst sei; der Gedanke von Dubos, daß das Ergötzen an den Werken der Kunst in dem Bedürfnis der Seele beschäftigt und erregt zu sein, begründet sei; der Gedanke von Dubos-Lessing, daß jeder Kunst wegen der Verschiedenheit ihrer Darstellungsmittel ein eigenes, ihr eigentümlich zugehöriges, Gebiet der Darstellung zukomme. Gottsched hat keinen einzigen derartigen fruchtbaren Gedanken, an den die Späteren hätten anknüpfen können, in die Litteratur eingeführt. Seine Thätigkeit ist eine wesentlich kompilatorische. Er ist bloßer Referent, höchstens kritischer Referent in seinen Zeitschriften, Kompilator in seinen Kompendien. Ein gutes Kompendium, sofern es den augenblicklichen wirklichen Stand einer Wissenschaft treu wiedergiebt, hat zumal für Schüler großen Wert, aber für die Wissenschaft fruchtbar ist es nimmermehr. Dies gilt ganz besonders von Gottscheds kritischer Dichtkunst, die nicht den wirklichen Stand der damaligen Forschung, wie er in der einschlägigen französischen, englischen und italienischen Litteratur vorliegt, wiedergiebt, sondern sich tief darunter bewegt. Es ist eine falsche Behauptung, wenn Danzel sagt, mit dem Erscheinen von Gottscheds kritischer Dichtkunst habe die ganze deutsche Litteratur einen anderen Schwerpunkt bekommen, nach dem hin zu gravitieren auch die Schweizer nicht umhin gekonnt. In die Zeit von 1730—1740 fällt von kritisch-theoretischen Schriften nur der Briefwechsel von Bodmer-Conti, der aber faktisch schon vor 1730 stattfand, und die Dissertation Baumgartens: Meditationes de nonnullis etc. Von diesen beiden Schriften knüpft keine an die kritische Dichtkunst an, bei keiner kann irgendwie von einem Gravitieren um dieselbe die Rede sein. Die großen Werke der Schweizer endlich sind Weiterführungen ihrer eigenen, lange vor Gottsched in ihren Schriften niedergelegten Gedanken. Auf Grund der Gottschedschen Dichtkunst ist gar keine Weiterentwicklung der poetischen Theorie möglich gewesen und hat auch keine stattgefunden.

Ganz zu demselben negativen Resultat kommen wir, wenn wir den Inhalt der Gottschedschen Thätigkeit, den Grundgedanken derselben näher ansehen. Dieser ist ja eben der, daß die Regel das Wesen der Kunst sei, daß die letztere nur in der Regelmäßigkeit bestehe. Er hat von dem Wesen und Werden, von der geschichtlichen Entwicklung weder der Sprache noch der Poesie oder der Litteratur überhaupt je eine Ahnung gehabt, und so meint er denn auch, auf dem Gebiet der Kunst lasse sich alles nach Rezept und Schablone „machen". Danzel-Crüger sehen eben in diesem Dringen auf Regel und Regelmäßigkeit die erste

unerläßliche Vorbedingung, den wirklich fruchtbaren Keim für die spätere Entwicklung der deutschen Litteratur. Zuerst mußte der Schulmeister mit der Zuchtrute die Regel einpauken, dann erst konnte an ein frei künstlerisches Schaffen gedacht werden. Es giebt keine verkehrtere, unhistorischere Anschauung von der Entwicklung einer Litteratur und Kunst überhaupt. Mit unbeholfenen Versuchen fängt jede Kunst an und der Reiz frühester Kunstwerke ruht eben darin, daß wir durch die Unzulänglichkeit der Technik hindurch das Genie des Künstlers da und dort glücklich durchblitzen sehen. Jede ursprüngliche Kunst ist das Werk einer naiven, kunstunbewußten Thätigkeit; nie und nimmer hat eine Kunst mit dem Kompendium, nie und nimmermehr mit der Einpaukung der Regeln begonnen. Mit der Korrektheit und der Regel fängt die Kunst nicht an, sondern damit hört sie auf. Der Grundirrtum der ganzen Danzel-Crügerschen Geschichtsauffassung beruht darin, daß sie das Ende für den Anfang nimmt. Fruchtbar ist nur der Geist, nicht die Regel. Ein Genie kann nur von einem Genie entzündet werden, sagt Lessing treffend in dem oben angeführten Litteraturbrief über Gottsched, und Schiller drückt denselben Gedanken in dem bekannten Distichon aus:

> Nur an des Lebens Gipfel, der Blume, zündet sich Neues,
> In der organischen Welt, in der empfindenden, an.

So wenig als ein tauber Keim je Frucht bringen kann, so wenig ist unsere klassische Litteratur die Frucht der kompilatorischen Thätigkeit Gottscheds.

Wir vermögen in Gottscheds Auffassung der Poesie als einer bewußten Verstandesarbeit nach der Regel und der Schablone, in seinem einseitigen Dringen auf bloße Korrektheit und Regelmäßigkeit im Einklang mit der seit Lessing feststehenden öffentlichen Meinung nur ein schlagendes Zeugnis seiner geistigen Armut, nicht aber eine geschichtlich notwendige und somit heilsame Vorbedingung für die Weiterentwicklung unserer Nationallitteratur zu erblicken. In dem Widerspruch zwischen Wollen und Thun, zwischen Zweck und Mittel liegt ja eben der Fluch der Lächerlichkeit, der sich so früh an seinen Namen geheftet hat. Ist es nicht die Lächerlichkeit selbst, wenn er meint, nach seinen schalen Rezepten lasse sich jede Art von Gedicht „machen“? Ist es nicht die Lächerlichkeit selbst, wenn er meint, mit seiner „deutschen Schaubühne“, dem geistlosen Abklatsch des französischen Dramas, den Franzosen eine ebenbürtige dramatische Litteratur entgegengestellt zu haben? Ist es nicht die Lächerlichkeit selbst, wenn er meint, nach seinem Rezepte lasse sich ein nationales Epos fabrizieren, und wenn er gar in Schönaichs „Hermann“ im Gegensatz zu Milton und Klopstock wirklich ein solches findet? Und so steht es mit allen angeblichen großen Verdiensten des

Mannes: die Aufgabe überall falsch gestellt, die angegebenen Mittel verkehrt, seine eigene Kraft in geradezu komischem Mißverhältnis zu seinem Wollen. Dazu die maßlose Einbildung und Selbstberäucherung, der komische Ernst, mit dem er seine Sache betreibt, die geradezu oft niederträchtige Art, mit der er seinen Gegnern, wie Haller und Pyra, entgegentritt. Ist es da ein Wunder, wenn er nach kurzer Zeit seiner Herrschaft der allgemeinen Verachtung anheimfällt, wie das bei keiner andern Persönlichkeit in unserer ganzen Litteraturgeschichte der Fall gewesen ist?

Gottsched war ein fleißiger, strebsamer, vielgeschäftiger Gelehrter, ein Talent, wie sie dutzendweise an jeder Universität vorkommen, ohne alle Originalität, selbst ohne die Fähigkeit das von andern Entlehnte richtig wieder zu geben, geschweige denn weiter zu entwickeln. Er haftet, wie Manso richtig bemerkt, überall am Äußerlichen, an der auch für den schalsten Kopf faßbaren Regel, an dem Handwerksmäßigen der Kunst, und behauptet in dreister Unwissenheit, dies sei das Wesentliche, die Sache selbst. Nur im Vernichtungskampfe gegen eine solche niedrige Auffassung der Poesie konnte sich unsere neue Litteratur bilden, und es ist die volle Wahrheit, wenn Danzel sagt, diese habe sich im direkten Gegensatz gegen ihn entwickelt. Gottsched hat durch seine rührige litterarische Betriebsamkeit vielfach äußerlich anregend gewirkt, doch nur auf das Mittelgut der Nation, innerlich befruchtend nirgends. Kein einziges Talent, kein einziger Mehrer des geistigen Guts der Nation ist aus seiner Schule hervorgegangen; alle etwas begabteren Schüler haben sich frühzeitig von ihm ab und meist den Schweizern zugewendet. So die Bremer Beiträger und insbesondere die beiden Schlegel. Ein schärferes Urteil, als in dieser Thatsache liegt, läßt sich über die unfruchtbare Thätigkeit des Mannes nicht fällen.

Bei den Schweizern gilt es, ihre wirkliche Lehre, wie sie in ihren Schriften vor Gottscheds kritischer Dichtkunst vorliegt, eingehend darzulegen und ihre Bedeutung und Tragweite für die Entwicklung der poetischen Theorie und litterarischen Kritik festzustellen. Die Frage ist zunächst die: Geben sie nur, wie Danzel meint, einzelne kritische Bemerkungen, die dann erst Gottsched unter ein allgemeines Prinzip gebracht hat, oder sind es vielmehr prinzipielle Sätze, wohl geeignet als Grundlage einer wissenschaftlichen Theorie der Dichtkunst zu dienen? Ferner: Hat Gottsched zuerst den Gedanken einer allumfassenden Poetik gefaßt, oder sind es vielmehr die Schweizer, die diese Idee zuerst aufgestellt und wirklich auch auszuführen unternommen haben? Wir sind in der Lage, diese Frage an der Hand der Quellen mit voller Sicherheit entscheiden zu können.

Zweites Kapitel.

Die Diskurse der Maler. Allgemeiner Charakter der Wochenschrift. Historisch-kritische Stellung zur deutschen Litteratur. Verhältnis zu den Franzosen und Engländern. Philosophische Grundlegung einer Theorie der Poesie. Der Geschmack. Die Poesie als Naturnachahmung. Die künstlerisch produktiven Kräfte: die wohlkultivierte Imagination; die lebhafte Neigung für einen Gegenstand. — Über den damaligen Stand der deutschen Sprache. Der Reim. Die einzelnen Dichtgattungen. — Die Vernünftigen Tadlerinnen. Abhängigkeit von den Diskursen. Verhältnis zu Bodmers litterarischer Kritik. Theorie der Dichtkunst. Die Poesie als Naturnachahmung. Die produktiven Kräfte; Betonung von Verstand und Gelehrsamkeit. Verhältnis zu den Schweizern. Stellung zur französischen Litteratur; Le Clerc und Fontenelle. — Eifer für die Reinheit der deutschen Sprache. Über die Tragödie und Komödie. — Der Biedermann.

1721 gründete Bodmer mit seinem Freunde Breitinger nach dem Muster des Spectator eine Wochenschrift unter dem Titel: „Die Diskurse der Mahlern.“ Sie sollte zunächst Bodmer als Organ dienen, in dem er sich über wichtigere Punkte der Moral, der Religion und was man damals Weltweisheit nannte, aussprechen, seine kritischen und ästhetischen Ansichten darlegen, und zugleich eine satirische Schilderung der herrschenden Sitten oder Unsitten geben konnte. Da ein einzelner eine solche Zeitschrift, die doch eine gewisse Mannigfaltigkeit des Stoffes und der Behandlung verlangt, nicht allein schreiben konnte, verband er sich mit Breitinger und suchte Mitarbeiter in der übrigen Schweiz zu gewinnen. Im Verlauf der Zeitschrift machen sie nach dem Vorgang des Spectator den wohl kaum ernstlich gemeinten Versuch auch die Zürcher Frauenwelt herbeizuziehen, natürlich ohne Erfolg. Auch der Versuch litterarische Kräfte aus den anderen Teilen der Schweiz für ihr Unternehmen zu gewinnen ist im ganzen an dem stark entwickelten Kantönligeist wie an dem Mangel geeigneter Persönlichkeiten und der Vorherrschaft der französischen Bildung gescheitert. Es ist das

ganz besonders für das interessante Projekt kulturgeschichtlicher Schilderungen aus den einzelnen Kantonen (Disk. III, 12) im höchsten Grad zu bedauern. Die beiden Gründer sahen sich so wesentlich auf ihre eigene Kraft angewiesen. Von 94 Diskursen sind nur je 2 von Dr. med. Zellweger in Trogen und Prof. Lauffer in Bern, 1 von Dr. jur. Zollikofer in St. Gallen — diese 3 zugleich auswärtige Mitglieder der „Cotterie" der Mahler — je 1 nach Altmann von Bern, Meister von Bayreuth und einem Ungenannten, während auf Breitinger 27, auf Bodmer 46 und auf beide gemeinsam 13 kommen[1]. Auf Mitarbeiter außerhalb der Schweiz verzichtete Bodmer von Anfang an. Wohl aber versuchte er seiner Zeitschrift auch Eingang in Deutschland zu verschaffen. Er übertrug den Vertrieb derselben dem Buchhändler Schuster in Leipzig; zugleich sandte er Exemplare an einflußreiche Persönlichkeiten, so an Wolff in Halle, Homberg in Marburg, Besser in Dresden, vielleicht auch an Brockes in Hamburg. — Der Absatz war sehr gering; Bodmer sah sich genötigt, die Zeitschrift mit dem vierten Bande in Selbstverlag zu nehmen und dann das Unternehmen mit einem höchst bezeichnenden groben Kompliment an seine Landsleute zu schließen[2]. Um so bedeutender war die intensive Wirkung in der Schweiz wie in Deutschland. Zürich zeigt eine Generation später eine so reiche litterarische Thätigkeit, eine so große Anzahl wenn auch nicht gerade bedeutender Schriftsteller, wie außer Leipzig und Berlin keine andere Stadt Deutschlands. Ebenso haben sie in Deutschland anregend gewirkt. Unmittelbar nach ihrem Eingang sehen wir in Hamburg den Patrioten und als sklavische Kopie die Vernünftigen Tadlerinnen Gottscheds in Leipzig erstehen.

Als Vorbild diente ihnen, wie sie selbst sagen, der Spectator. Im ersten Diskurs geben die Verfasser ihr Programm. Nicht an das große

---

[1] Siehe Chronick der Gesellschaft der Mahler, ed. Th. Vetter, 1887.

[2] Die auf Jördens zurückgehende Angabe, daß Bodmer 1729 eine Fortsetzung unter dem Titel: „Die Mahler der Sitten" habe folgen lassen und daß die wirklich vorhandene Schrift: „Der Mahler der Sitten 1746" eine Zusammenarbeitung beider Schriften sei, ist offenbar falsch. Bodmer spricht in der Vorrede von 1746 nur von einer Umarbeitung und Erweiterung der Diskurse und nirgends wird in den spätern Schriften der Zürcher jener angeblichen Fortsetzung von 1729 Erwähnung gethan. Der Irrtum ist vielleicht dadurch entstanden, daß sie später die Diskurse gerne als „Mahler der Sitten" zitieren, wie ja schon der vierte Teil einen ähnlichen Titel führt. Die angebliche starke Beschränkung und Beschneidung der Diskurse durch die Zürcher Zensur erweist sich nach der Chronick der Mahler als arge Übertreibung Mörikofers und Crügers, so ergötzlich einzelne Zensuren und besonders die Beschwichtigung des ersten Zensors durch „etzliche Zuckerbütte" auch ist.

Publikum, sondern an den engen Kreis der sogenannten Gebildeten oder vielmehr der Gelehrten wollen sie sich wenden. Wir stoßen hier an der Schwelle unserer neueren Litteratur auf einen höchst charakteristischen Unterschied in der Art, wie sich in Deutschland und in Frankreich der Schriftsteller zu seinem Publikum stellt. Der Deutsche sieht selbst noch später in der klassischen Zeit in dem großen Publikum nur Pöbel, der Franzose kennt nur ein Volk, das allerdings verschiedene Grade der Urteilsfähigkeit besitzt; aber dieser Unterschied erscheint hier keineswegs wie in Deutschland durch Gelehrsamkeit und Stand bedingt. Als Gegenstand ihrer Abhandlungen bezeichnen sie den Menschen nach all seinen Beziehungen. „Die menschlichen Passionen, Capricen, Laster, Fehler, Tugenden, Wissenschaften, Thorheiten, ihr Elend, ihre Glückseligkeit, ihr Leben und Tod, ihre Relationen, die sie mit anderen entibus haben; endlich alles was menschlich ist oder die Menschen angeht" soll Gegenstand derselben sein. Nach dem Vorbild des Spectator, „der nicht in der affrontierlichen Meinung steht, daß das weibliche Geschlecht unkapabel zum Lesen sei und von den Büchern nur verderbt werde, als ob die weiblichen Seelen von niederer Natur als die männlichen seien", wollen sie sich besonders auch der Ausbildung des schönen Geschlechts annehmen. Ihrem Eingang in Deutschland war die zumal im Anfang ganz barbarische Sprachmengerei sehr hinderlich. Überhaupt ist der Stil unbeholfen, holprig, breitspurig; der Darstellung fehlt die leichte Übersichtlichkeit und Anschaulichkeit; dagegen besitzt sie in manchen Partien eine große Wärme und Lebhaftigkeit.

Da die Diskurse der Maler als Stammvater des so zahlreichen Geschlechts der moralischen Wochenschriften gelten dürfen, so wird ein näheres Eingehen auf sie als gerechtfertigt erscheinen, um so mehr als die bisherigen Litterarhistoriker mit ein paar allgemeinen Redensarten über sie weggegangen sind und die grundlegende Bedeutung derselben für die litterarische Kritik und die ästhetische Theorie noch nirgends richtig gewürdigt worden ist. Es gilt eben in ihnen die ersten fruchtbaren Keime eines besseren Geschmacks und einer richtigeren Anschauung über das Wesen der künstlerischen, speziell poetischen Produktion nachzuweisen.

Die Diskurse wollen die Sitten der Menschen, mit besonderer Berücksichtigung der Schweizer Verhältnisse, schildern. Sie thun das teils in allgemeinen Charakteristiken menschlicher Tugenden und Schwächen und deren Träger nach dem Vorbild von Theophrast und Labruyère, teils, in mehr satirisch als humoristisch gehaltenen, Genrebildern. Letztere sind, soweit sie Lokalzüge geben, für uns heute noch die interessantesten; doch sind auch sie breit gehalten, die charakteristischen Züge zu zerstreut,

um ein anschaulich Gesamtbild zu geben. Endlich behandeln sie allgemeine religiöse oder philosophische Fragen in Form populärer Abhandlung. Es ist dies die schwächste Partie; wir finden hier durchgängig nur für uns völlig abgethane Gemeinplätze, die damals freilich, wo man erst anfing, über derartige Gegenstände unabhängig von der Religion nachzudenken, wo das die ganze Richtung der Zeit bezeichnende Wort Popes: the proper study of man is man auch in Deutschland zur Wirklichkeit zu werden anfing, den Reiz der Neuheit besaßen. Näher darauf einzugehen erlaubt der Raum nicht, obwohl auch diese Partien nicht ohne Interesse für die Entwicklung des geistigen Lebens im Anfang des vorigen Jahrhunderts sind. Der Standpunkt ist bereits der des Eudämonismus und zwar in einer überaus bornierten Gestalt. Nach dem Vorgang der Franzosen im Gegensatz gegen die Engländer wird der Mensch in erster Linie als unselbständiges Einzelwesen aufgefaßt und auch hier ist der Gesichtspunkt ein durchaus spießbürgerlicher. Dies zeigt sich besonders in ihrer Polemik gegen den Ruhmessinn. Jede aufstrebende Zeit hält auf persönliche Geltung und auf Nachruhm. Dies Symptom erstarkenden nationalen und persönlichen Selbstgefühls finden wir erst bei Klopstock. Dagegen kündigen die neue Zeit die zahlreichen Aufsätze über Erziehung, besonders über weibliche, an. Wir treffen hier bereits die Keime der später von Rousseau mit so großem Aufwand von rhetorischem Pathos vorgetragenen Lehren. Kein Wunder: die Schweizer wie Rousseau schöpfen aus derselben Quelle, aus Lockes berühmtem Buche über die Erziehung, das in französischer Übersetzung auch in Deutschland Eingang gefunden hatte. Ebenso zeigt sich der Anbruch der neuen Zeit in den so zahlreichen Artikeln über die Unnatur der Mode in Toilette und Tracht, Schminke, Schönheitspfläſterchen, Kopfputz der Damen, Zopf, Perücke, Galanteriedegen der Herren und ähnlichem.

In gleicher Weise gilt dies von dem umfangreichsten Teil, den Charakteristiken und Sittenschilderungen. Die Entwicklung des modernen Geistes beruht wesentlich in der Betonung der Subjektivität, des Rechts des Individuums gegenüber der Autorität in Staat, Kirche, Gesellschaft. Diese Richtung findet ihren klassischen Ausdruck in dem jetzt aufkommenden Eudämonismus. Damit hängt in der Litteratur die Vorliebe für das Individuelle, Charakteristische, Originale, für Charakterschilderung oder Sittenmalerei, wie man es damals nannte, zusammen. Vorbild waren hierin die Engländer. Bei uns in Deutschland sind es die Schweizer, die sich zuerst in solchen Charakteristiken versuchen. Bald sind es nach der Art von Theophrast Schilderungen allgemeiner Typen, bald wirklich individuelle Zeichnungen mit Lokalton.

Auch letztere, die allein als dichterische Leistungen gelten können, sind als solche ziemlich schwach; sie sind zu breit gehalten und dabei die Züge doch übertrieben. Und doch liegt auch hier ein überaus fruchtbarer Keim vor. Solche Versuche bilden die notwendigen Vorstudien und Voraussetzungen eines nationalen Lustspiels, wie Bodmer und später Mendelssohn dies richtig erkannt haben. Was die Diskurse hier geben, schlägt in unsere spezielle Aufgabe, die Geschichte der poetischen Theorie, nicht ein. Wir gehen deshalb darüber hinweg, so wertvoll auch gerade diese Partie für die Kulturgeschichte ist. Nur die Partien, die sich mit der litterarischen Bildung der jungen Damen beschäftigen, haben für uns einiges Interesse. Sie klagen, daß diese so wenig lesen, und stellen deshalb eine kleine Damenbibliothek zusammen. An diesem Verzeichnis fällt zunächst auf der geringe Bestand an deutschen Werken; unter 36, die empfohlen werden, sind nur 8 deutsche; es kommen hier eigentlich nur Opitz, Canitz und Besser in Betracht; sodann das völlige Überwiegen der französischen Litteratur; selbst die antiken Schriftsteller und die Engländer werden in französischer, nicht in deutscher Übersetzung aufgeführt. Wir haben hierin ein ziemlich treues Bild der damaligen litterarischen Bildung in Deutschland, wenn auch das Überwiegen des französischen Elementes in der Schweiz stärker war als in Norddeutschland.

Wir sind hiemit bereits zu der für uns wichtigeren litterarischen und kritischen Partie der Diskurse gekommen. Ihr Verdienst besteht hier darin, daß sie gegenüber dem hohlen Schwulst der Lohensteinschen und der nüchternen Prosa der Weiseschen Richtung auf Naturwahrheit, Stärke der Empfindung, Reichtum und Schwung der Phantasie, sowie auf bedeutenden Inhalt dringen. Sie setzen in dem Kampfe gegen den deutschen Marinismus allerdings nur die von Warnecke und Wernefels eingeschlagene Richtung fort; aber sie haben, so viel aus den Diskursen zu ersehen ist, beide damals nicht gekannt und sie sind es jedenfalls, die mit sicherem Blick den Kampf prinzipiell als einen Kampf der Wahrheit und Natur gegen Unwahrheit und Unnatur aufnehmen und damit eine neue Epoche des Geschmacks und des kritischen Urteils anbahnen. Sie knüpfen ihre Polemik gegen den verdorbenen Geschmack an die Romane von Lohenstein und Buchholz, noch mehr an die Gedichte von Hoffmannswaldau und Neukirch an; sie bekämpfen die verschiedenen Gestalten desselben unter den damals üblichen Namen von Schwulst, Bombast, Phöbus und Galimathias und exemplifizieren dies dann vielfach an zahlreichen Stellen derselben. Ebenso eifern sie gegen die eitlen Künsteleien einer inhaltsleeren Poesie, gegen das, was sie Wortspiele im weitern Sinne nennen, Anagramme, Cteosticha, bouts

rimez, rondeaux, Echo, Akrosticha u. ähnl. Erkennt man das Verdienst dieser ihrer Polemik gegen den Lohensteinschen Schwulst wohl allgemein an, so wirft man ihnen dagegen vor, daß das, was sie dem entgegenstellen, selbst nicht viel besser sei; insbesondere verargt man ihnen, daß sie den nüchternen Opitz und noch mehr, daß sie die Hofdichter Canitz und Besser als Ideale inhaltsvoller und naturwahrer Dichtung aufstellen. Aber wenn sie doch den deutschen Marinisten deutsche Dichter entgegenstellen wollten, so stand ihnen außer jenen obengenannten nur etwa noch Fleming zu Gebot; denn Günthers Gedichte waren noch nicht erschienen. Unter den seitherigen weltlichen Dichtern überragt doch an Einfachheit und Natürlichkeit, an Formvollendung, an Mannigfaltigkeit der poetischen Thätigkeit Opitz alle andern. Auch Leibnitz verehrt in ihm den größten Dichter der Nation. Befremdlicher mag uns das Urteil über Canitz und vollends Besser erscheinen. Bei letzterem, der damals noch lebte und eine einflußreiche Stellung einnahm, wirkten wohl persönliche Gründe mit. Bodmer verstand es, wie Gottsched, Reklame zu machen und um einflußreiche Gönner zu werben. So dediziert er denn Besser den dritten Teil der Diskurse und wirbt auch sonst, wiewohl vergeblich, um seine Gunst. Indes rühmt er an ihm doch nur Schlachtschilderungen und ganz besonders sein Gedicht auf seine verstorbene Frau. Dieses genoß damals, wie das gleichartige von Canitz, eines allgemeinen großen Ruhmes. Canitz lobt er viel uneingeschränkter, doch ist es auch bei ihm vorzugsweise das Trauergedicht auf seine Frau, auf das er immer wieder zurückkommt. — Für Opitz hat Bodmer von Jugend auf eine große Zuneigung besessen; er selbst erzählt in den Diskursen, daß er ihn stets mit auf das Land nahm und das Landleben an der Hand von seinem „Vielgut“ und „Zlatna“ als echter Philister genoß. Eine gewisse geistige Verwandtschaft zwischen beiden Männern ist allerdings vorhanden; gemeinsam ist ihnen die nüchterne Verständigkeit, die Vorliebe für Reflexion und rhetorisches Pathos, jener schlechte Notbehelf aller dichterischen Halbtalente, endlich der Sinn für Natur und Landleben, den nur keiner von ihnen einfach natürlich auszusprechen weiß. Bodmer schätzt an Opitz in erster Linie seine Natürlichkeit und nennt ihn mehrfach mit einem von Opitz selbst entlehnten Ausdruck den Bruder der Natur. Er beschäftigt sich in drei Diskursen eingehend mit ihm: I, 19, wo er an ihm im Gegensatz zu Menantes die Erforderniſſe eines guten Dichters entwickelt; II, 1, wo ihm der Schatten von Opitz erscheint und er dann eine landschaftliche Schilderung nach Art von dessen Hercynia giebt, und besonders II, 21, wo eine Vergleichung von Opitz mit Hoffmannswaldau, Neukirch und Lohenstein angestellt wird; IV, 17 kommt er noch einmal auf ihn im

Gegensatz zu Hoffmannswaldau zurück. Die wichtigste Stelle ist I, 19. Der Vorzug von Opitz wird darein gesetzt, daß er die Natur mit den ihr zukommenden Farben und in der ihr eigenen Gestalt male, und daß er anmutig, delikat und hoch schreibe, was eben aus seiner treuen Naturnachahmung folge. Bodmer findet bei Opitz im Gegensatz gegen die Vertreter des Schwulsts Naturwahrheit und reiche Mannigfaltigkeit der Darstellung, bedingt durch seine reiche und wohlpolierte Imagination wie durch die Lebhaftigkeit und Stärke seiner Empfindung. Wir werden auf diesen wichtigen Diskurs, der bereits die Grundgedanken seiner spätern Theorie enthält, noch besonders zurückkommen.

Kein so sicheres Urteil bekundet Bodmer auf dem Gebiet der französischen Litteratur. Auf die großen französischen Tragiker kommt er gar nicht zu sprechen. Für diese höchste Gattung der Poesie blieb ihm sein Leben lang der Sinn verschlossen. Dagegen führt er öfter Boileau an, dessen Art poëtique für ihn wie für die ganze Zeit kanonische Geltung hat; auch seine Satiren und Oden führt er an. In Diskurs II, 5 giebt er eine Übersetzung von A. P. II, 1—72, die Stelle über Idyll, Elegie und Oden. Für die Unsicherheit und Unreife seines damaligen Geschmacks bezeichnend ist seine Ansicht, „Fontenelles vernünftiger und delikater Diskurs über die Ekloge" bilde den besten Kommentar zu der obigen Boileaustelle; er sei ganz auf dem Grund der Natur aufgebaut. Die willkürliche, unwahre Vermischung verfeinerter Empfindung und salonmäßigen Ausdrucks mit der Scenerie des Schäferlebens bemerkt Bodmer nicht. Richtiger tadelt er an den Romanen der Scudery mit Boileau die Modernisierung der antiken Helden und des antiken Lebens.

Von den Engländern kennt er nur den Spectator und Locke über die Erziehung, beide in französischer Übersetzung. Milton und Shakspeare nennt er noch nicht, obwohl der Spectator beide erst wieder recht in Mode gebracht hatte. Von beiden war noch keine französische Übersetzung vorhanden.

Noch wichtiger als die kritischen sind die ästhetisch-theoretischen Partien der Diskurse, sofern sie bereits die Grundgedanken ihrer späteren Lehre enthalten. Sie sind wie jene sämtlich von Bodmer; nur II, 21 gegen Metaphern ꝛc., III, 19 über die Fabel und IV, 15 Bibliothek für das Frauenzimmer sind von den beiden Freunden gemeinsam. In der ausgereiften Kunstlehre der Schweizer sind besonders bemerkenswert: die Lehre vom Geschmack, sofern sie ihm nicht bloß objektive Gültigkeit, sondern sogar eine bis ins einzelne gehende Demonstrierbarkeit zuschreiben; sodann die Lehre, daß die Poesie eine Art Malerei sei; ferner, daß sie eine ars popularis, d. h. für die Menge das sei,

was für die Gebildeten die Weltweisheit; ferner die Ansicht, daß die Äsopische Fabel, die Wunderbares und Lehrhaftes so glücklich verbinde, eine ganz besonders wichtige und hohe Gattung der Dichtkunst sei; endlich die Lehre, daß in einer reichen und wohlkultivierten Imagination und in starker Empfindung die eigentliche schöpferische Kraft des Dichters wie des Künstlers überhaupt beruhe, und endlich die Lehre vom idealisierenden Verfahren mittelst der abstractio imaginationis. Letztere ausgenommen werden in den Diskursen bereits alle diese Punkte behandelt und außer der Lehre vom Geschmack auf die gleiche Weise wie später entschieden.

Ihre Richtung auf Natürlichkeit, auf nüchterne Verständigkeit zeigt sich auch in ihrem Geschmack im allgemeinen und ihren ästhetischen Urteilen insbesondere; am bemerkenswertesten da, wo sie auf das Gebiet der bildenden Kunst übergehen. So in ihrer Polemik gegen den „gotischen Geschmack." Seit die italienische Renaissance die großartige organische Spitzbogenarchitektur mit dem Schimpfnamen Gotik belegt hatte, kam auch in Frankreich und Deutschland die Bezeichnung gotisch als Inbegriff aller Geschmacklosigkeit und Unvernunft auf dem gesamten Gebiete der Kunst, nicht bloß auf dem der Architektur auf. Und zwar findet sich dies bis Mendelssohn und Herder. Erst dem genialen jungen Goethe ist bei dem Anschauen des Straßburger Münsters die Herrlichkeit dieses ebenso phantasievollen wie konstruktiv großartigen Stils aufgegangen. Da wir hier eine für die drei ersten Vierteile des vorigen Jahrhunderts so bezeichnende Geschmacksrichtung vor uns haben, so ist es wohl der Mühe wert, hier aus der ersten Quelle eine Charakteristik dieses Geschmacks zu geben. Die gotischen Zierate der Züricher Münstertürme, sagt der Verfasser in seiner Polemik gegen die Spitzen, stellen uns tausend ungerade und ungeheure Züge und Lineamente vor, die kein Original in der Natur haben; sie sind die unförmliche Geburt einer Phantasie, die allen Regeln feind ist (Diskurs II, 17). Die Hauptstelle findet sich Diskurs II, 22. „Diese gothischen Säkula der Ungeschicktheit hatten die Proportion der Natur verwahrloset und aus der Acht gelassen, ihre Gebäude machten die seltsamsten Figuren, die man weder rund noch oval noch pyramidal nennen kann; wir bewohnen annoch diese gothischen Schlösser der Alten und wir verrichten den Gottesdienst in denen Tempeln, die sie aufgethürmt haben. Es scheint, daß sie selbige mit Fleiße gebauet haben, uns durch die unnatürliche Extravaganz, die wir darin finden, ein Gelächter zu erwecken. Diese phantastischen Baumeister haben die Schönheit eines Gebäudes in seiner ungemessenen Größe und seinen ungeheuren Zierrathen gesucht. Wie nun diese gothische Architektur von der wahren Masse der Natur

abgewichen, also führete die ausschweifende Phantasie sie auch von einem Wechsel zu dem anderen und so weit, daß ein jedes Haus, das neu gebauet ward, eine neue Mode der Figur und der Zierrathen observirte, welche sich durch ihre Seltsamkeiten rekommendirte. Man hat sich seit einem Säkulo von der gothischen Krankheit zu bauen erholet, die wahre Proportion der Natur ist wieder gefunden worden und zu gleicher Zeit hat die Veränderung der Moden zu bauen aufgehöret; die heutigen Gebäude behalten durchgehend die gleiche Form der natürlichen Schönheit." Dies also ist das Kunstverständnis, das Bodmer aus Italien mitgebracht haben soll. Nicht etwa die Renaissance-Architektur ist sein Ideal, sondern der armselig nüchterne, jeden Schmucks wie jeder Gliederung entbehrende Baustil des 18. Jahrhunderts; Baudenkmale, die uns heute noch mehr als alles andere den völlig schönheitsbaren, nüchternen Geschmack jener Zeit vor Augen stellen, und die das rechte Seitenstück zu der deutschen Poesie vor und noch ein gut Stück nach Klopstock bilden.

Wichtiger ist für uns die Frage, ob dem Geschmack Objektivität und Allgemeingültigkeit zukommt, oder ob er etwas rein Subjektives ist. Später hat sich Bodmer sogar für die Demonstrierbarkeit desselben ausgesprochen. In den Diskursen wird die Frage nur erst gestreift und nur in Bezug auf die lebendige, körperliche Schönheit behandelt[1]. Die Natur, erfahren wir hier, bildet nichts Häßliches, sie begeht keine Fehler; alle Menschen sind gleich schön, da sie alle von der Hand einer großen Meisterin, der Natur, kommen. Zur Schönheit ist auch ein schönes Gemüt notwendig erforderlich; ohne ein solches ist die schönste Gestalt nicht schön. Die Begründung jenes ersten Satzes ist für die damalige Zeit überaus bezeichnend. Wenn alle die gleiche Meinung von der Schönheit hätten, so wäre es um die menschliche Gesellschaft geschehen; denn alle würden einer einzigen Person nachlaufen, und es würde ein allgemeiner Streit um ihren Besitz entstehen. Darum müssen wir die gütige Vorsehung des Schöpfers bewundern, der uns so ungleiche Begriffe von der körperlichen Schönheit gegeben hat. Die Anwendung auf die sonstigen Naturschönheiten, oder die auf das Kunstschöne wird nicht gemacht, ergiebt sich aber von selbst. Die Schönheit ist somit etwas Objektives; alle Gegenstände sind gleich schön, d. h. der Begriff der Schönheit fällt mit dem der relativen Vollkommenheit zusammen; aber der Geschmack ist etwas Individuelles, rein Subjektives. Wir erblicken in dieser Nebeneinanderstellung der Objektivität der Schönheit und der Subjektivität des Geschmacks und noch mehr in der

[1] Diskurs III, 25, von Bodmer.

Beiziehung des schönen Gemüts als Erfordernis der vollen Schönheit noch die große Unreife ihres damaligen Standpunktes.

So ziemlich am bekanntesten ist ihre Auffassung der Poesie als einer Art von Malerei. Es ist das ein bekannter, aus dem Altertum entlehnter Gemeinplatz und in der weiteren Ausführung einer der schwachen Punkte ihrer Theorie, der nur dadurch wirklich fruchtbar geworden ist, daß diese falsche Auffassung der Poesie Lessing zu seiner epochemachenden Untersuchung über die Grenzen der Poesie und Malerei veranlaßt hat. Den bekannten Ausspruch des Simonides, daß die Poesie eine redende Malerei, die Malerei eine stumme Poesie sei, giebt schon Opitz in seinem Gedicht an den Maler Strobel wieder. Das allbekannte Horazische ut pictura poësis setzt Dubos seinen Réflexions critiques sur la poësie et sur la peinture 1719, und zwei Jahre später, unabhängig von ihm, Bodmer dem Diskurs I, 20 als Motto vor. Er stellt hier zunächst Poesie und zeichnende Künste neben einander, zieht aber nachher doch auch die Skulptur bei. Gemeinsam ist all diesen Künsten, lehrt er, die Naturnachahmung; ihr Wesen besteht darin, „daß sie die Natur zum Muster nehmen, studieren, kopieren, nachahmen." Was keinen Grund in der Natur hat, kann nicht gefallen; als Beleg hiefür führt er die Stelle Horaz A. P. 1—13 an, die auch zu dem eisernen Citatenbestand jener Zeit gehört. Auch das Häßliche, das Schreckliche, das Abscheuliche gefällt in der Nachahmung. Aristoteles, meint er, bemerke indes mit Recht, daß dies Ergötzen nicht direkt von dem Objekte komme, das uns „vorgemahlet ist", sondern von der Reflexion, d. h. von der reflektierenden Vergleichung des Nachbildes mit dem Original und der Wahrnehmung seiner wohlgetroffenen Ähnlichkeit, was uns als etwas Fremdes und Neues erscheine und dadurch gefalle. Das Gemeinsame dieser Künste besteht somit nach Bodmer in der treuen Nachahmung der Natur. Verschieden sind sie in der Ausführung. Bodmer versteht aber darunter nur die Verschiedenheit des Materials, das sie verwenden. Die eine bedient sich der Worte, die andere des Pinsels und der Farben, die dritte des Holzes und der Steine. Das andere Moment des Aristoteles, daß sie auch in der Art der Nachahmung verschieden sind, übergeht er ganz; dagegen hebt er das dritte Moment, die Verschiedenheit der Objekte, richtig hervor. Malerei und Skulptur können nur die sichtbaren Gegenstände darstellen. Die Poesie dagegen hat ein viel weiteres Gebiet. Sie vermag, wie er aus dem Spectator gelernt hat, die Gegenstände aller Sinne — selbst Chimären, groteske Figuren und Caprizzi, fügt er Diskurs III, 21 hinzu — und vor allem Empfindungen und Gedanken auszudrücken. Bis zu einem gewissen Grad können dies

allerdings die beiden andern auch, sofern man aus Physiognomie, Geberden und Stellung der dargestellten Personen auf ihre Gemütsbewegungen und Gedanken schließen kann. Aber der Skribent vermag das mit einem Worte besser auszudrücken, als der Maler mit vielen Bildern. Wie will z. B. der letztere die Charakteristik des Catilina bei Sallust wiedergeben? Er müßte jede Eigenschaft durch ein eigenes Bild ausdrücken und die Darstellung würde doch noch zweideutig bleiben. Dagegen haben Malerei und Skulptur den Vorzug, daß ihre Bilder einen weit stärkern Eindruck machen, da das Gegenwärtige mehr Macht über uns hat als das Entfernte und Vergangene. Eine weitere Ausführung findet sich in den Diskursen III, 21 und IV, 17; der erstere ist von Bodmer, der zweite von ihm und Breitinger gemeinsam, die kurze, hieher gehörige Stelle wohl auch von Bodmer. Der Wert einer poetischen Darstellung wie eines Gemäldes, erfahren wir auch hier, besteht in der vollkommen treuen Wiedergabe der Natur; die höchste Leistung der Kunst ist es, wenn wir das Original selbst vor Augen zu haben glauben. Als Beispiel führt er schon hier, wie später Breitinger, die zu einem Gemeinplatz gewordene Anekdote von Zeuxis an, der die Trauben so natürlich malte, daß die Vögel danach flogen. Auch der Wert der poetischen Malerei ist bedingt durch ihre Naturtreue. Die Feder des Schreibers ist der Pinsel, mit dem er in das große Feld der Imagination malet und die Worte sind die Farben, die er so wohl zu vermischen, zu erhöhen, zu verdunkeln und auszuteilen weiß, daß ein jeder Gegenstand in derselben seine lebhafte und natürliche Gestalt gewinnt. Noch bestimmter wird Diskurs IV, 17 die photographisch treue Wiedergabe der Wirklichkeit verlangt: Dichter wie Maler dürfen weder einen Zug des Originals auslassen, noch einen hinzufügen. Ein Keim richtigerer Einsicht zeigt sich darin, daß Bodmer (III, 21 und noch mehr IV, 17) sagt, daß Dichter und Maler nicht unmittelbar nach der Natur schildern, daß sie vielmehr, ehe sie Pinsel oder Feder ergreifen, sich in ihren Köpfen die Idee, die die Dinge in ihnen erwecken, in richtige Ordnung bringen. Er ahnt also wenigstens, daß das Kunstwerk eine Schöpfung der frei gestaltenden Phantasie, nicht ein photographischer Abdruck der äußern Wirklichkeit ist, wie dies schon Scaliger erkannt und weit bestimmter und treffender ausgesprochen hat[1]. Aber das Haften an der hergebrachten Auffassung zeigt sich in der Voraussetzung, daß dieses innere Phantasiebild ein photographisch treuer Reflex der Wirklichkeit sei. Dies hängt damit zusammen, daß

[1] Per poesin reflectitur anima in se ipsam atque promit e cælesti suo penu quod divinitatis inest Poet. I, c. 2. p. 4, c.

Bodmer hier wie später, wenn auch nicht prinzipiell, so doch faktisch die beschreibende Poesie im Auge hat, wie dies durch die zitierten und besprochenen Stellen von Opitz und Hoffmannswaldau bestätigt wird.

Was Bodmer über das Verhältnis von Poesie und Malerei giebt, ist eine freie, aber auch sehr einseitige und beschränkte Verarbeitung bekannter und allgemein zugänglicher Quellen, die er selbst angiebt oder wenigstens andeutet. Diese sind Horaz, Aristoteles, Opitz und die Spectatorartikel 411—421. Dubos, an den zunächst zu denken wäre, kannte er damals noch nicht. Wollten wir nach einer äußeren Veranlassung zu dieser vergleichenden Zusammenstellung suchen, so dürfte sie eher in dem von ihm selbst angeführten Gedicht von Opitz an den Maler Strobel als in der Schrift von Dubos zu finden sein. Allerdings erinnert der Grundgedanke stark an die Ausführung von Dubos I, Sect. 40. Aber Bodmer schweben hier, wie sich aus dem Texte deutlich ergiebt, die bekannten Worte des Horaz vor:

Segnius irritant animos demissa per aurem,
Quam quæ sunt oculis subjecta fidelibus....

Die Dubos eigentümliche Ausführung, daß auch die Gebiete der Poesie und der Malerei an sich schon verschieden seien, woran dann später Mendelssohn und Lessing anknüpfen, kennt Bodmer nicht. Nirgends in den Diskursen, noch in der Schrift über die Einbildungskraft zeigt sich irgend eine Bekanntschaft mit ihm. In dem Briefwechsel über die Natur des Geschmacks, wo Conti den Grundgedanken von Dubos über die Ursache des Ergötzens an tragischen Gegenständen vorträgt, verhält sich Bodmer ablehnend dagegen. Angeregt ist Bodmer zu seiner Vergleichung wohl von Opitz; daß er diese aber zu einem Grundpfeiler seiner Kunsttheorie gemacht hat, das ist sein Verdienst oder sein Mißgriff — wie man es nennen will. Entlehnt hat er manches aus den Spectatorartikeln, besonders den Gedanken, daß die Poesie alles, was die Malerei, daneben aber auch noch Empfindungen und Gedanken, selbst irreale Wesen, Chimären und Caprizzi darstellen könne. Aber einem vollen Verständnis Addisons war er noch nicht gewachsen; sonst hätte er aus ihm wie auch aus Aristoteles entnehmen müssen, daß die künstlerische Wiedergabe der Wirklichkeit keineswegs in der photographisch genauen Kopierung derselben, sondern in der Auswahl und Steigerung der charakteristischen und wirksamen Züge besteht. Erst Breitinger hat später in seinem Hauptwerk durch die Lehre von der abstractio imaginationis diese Lücke des Systems ergänzt.

Als Absicht der Poesie ist natürlich das prodesse und delectare selbstverständliche Voraussetzung. Über die Art der moralischen Wirkung spricht sich Bodmer Diskurs I, 21 eingehend aus. Die räsonnierende

Moral vermag wohl den Verstand zu erleuchten und bei ruhigem Gemüte oder, wo das Temperament damit im Einklang ist, auch den Willen zu bestimmen. Aber einem widerstrebenden Temperamente und den Leidenschaften gegenüber erweist sie sich als ohnmächtig. Ganz anders wirken die Exempel, wie die Poesie sie bietet. Sie wenden sich an die mächtigsten Passionen des Menschen, an seine Selbstliebe und seinen Ehrgeiz, und haben so weit mehr Kraft, um Liebe zur Tugend und Haß gegen das Laster einzuflößen. Ruhmreiche Schilderungen regen die Ämulation zur Nacheiferung an, satirische Schilderungen halten uns einen Spiegel der eigenen Fehler vor und erregen so einen Abscheu vor denselben. Daß das Beispiel kräftiger wirkt als abstrakte Lehre, ist ein Gemeinplatz aus dem Altertum. Daß aber Bodmer der Poesie — Diskurs I, 21 bildet den Abschluß seiner Kunsttheorie — diese Stelle in der Ökonomie des geistigen Lebens zuweist und noch mehr die Art, wie er es thut, bildet den Ausgangspunkt der späteren tiefergehenden Erörterungen bei Mendelssohn, Sulzer und Schiller.

Wir haben in den Diskursen, von der litterarischen Kritik abgesehen, mehr den Reflex der noch ziemlich dürftigen Lektüre, als selbständige, auf eigener Beobachtung und Nachdenken beruhende Ideen. Aber Bodmer und später Breitinger sind doch die ersten, die diese verwickelten Fragen in Deutschland eingeführt und zur Diskussion gebracht haben. Sie haben im Unterschied von Gottsched von Anfang bis zuletzt auf die besten Quellen zurückgegriffen und das Entlehnte mehr oder weniger selbständig verarbeitet. Es ist das gleiche Verhältnis wie bei unserer neueren Litteratur überhaupt: die Anregung kommt von außen, in der Theorie wie in der Produktion, aber auch nur die Anregung. Dies Fremde innerlich verarbeitet, selbständig fortgebildet, vertieft und in eine abschließende Fassung gebracht zu haben, ist das Verdienst der Deutschen; es ist die fortschreitende Arbeit der Schweizer, der beiden Schlegel, Mendelssohns und Lessings. Die geschichtliche Bedeutung der Schweizer, zumal Bodmers, beruht eben darin, diese eigenartige Denkarbeit der Deutschen eröffnet zu haben.

Dies gilt ganz besonders von der Untersuchung über die bei der künstlerischen Produktion thätigen Kräfte, wo Bodmer das Gegebene weit selbständiger und eigenartiger verarbeitet. Er führt sie im Zusammenhang mit der über das Verhältnis von Poesie und Malerei. Zwei Stücke, sagt er Diskurs I, 19, sind für den Dichter wie für den Künstler überhaupt notwendig. Zuerst eine reiche und wohlkultivierte Imagination. Der Dichter muß seine Einbildungskraft bereichern, dadurch daß er möglichst viele Sachen durch die eigene Erfahrung und durch Lesen zusammenträgt, ferner dadurch, daß er die Dinge möglichst

genau und besonders von der Seite ansieht, von der sie am besten in die Imagination fallen. Dies ist aber bedingt durch ein zweites Erfordernis, eine starke und lebhafte Empfindung. Nur wer ein lebhaftes Interesse für eine Sache hat, für sie passioniert ist, wird sie auch genauer betrachten, fassen und wieder darstellen können. Was man selbst empfindet, kann man auch deutlich darstellen. Die Leidenschaft wird uns alle Figuren der Rhetorik auf die Zunge legen, ohne daß wir sie studieren. Eine also bereicherte und wohlkultivierte Imagination ist eine bleibende Fundgrube für den Dichter; sie führt ihm jederzeit die früheren Bilder der Dinge wieder vor; sie versetzt ihn jederzeit wieder in den früheren Affekt. Jeder Dichter vermag sogar mit ihrer Hilfe sich in die Lage anderer zu versetzen und die Worte und das Gebaren derselben in einem bestimmten Affekt sich zu vergegenwärtigen und somit auch naturwahr darzustellen. Wiefern letzteres der Fall ist, wird hier leider nicht weiter ausgeführt, wohl aber in der Schrift über die Einbildungskraft darein gesetzt, daß seine Einbildungskraft ihn in die Person dieser andern verwandelt. Eben die heftige Passion, mit der ein Poet für die Materie seines Gedichts eingenommen ist, oder die gute Imagination, durch die er eine Sache sich wieder vorstellen oder einen Affekt annehmen kann, macht das Wesen der poetischen Begeisterung aus. „Wenn er also erhitzet ist, so wachsen ihm so zu sagen die Worte auf der Zunge, er beschreibet nichts, als was er siehet, er redet nichts, als was er empfindet, er wird von der Passion fortgetrieben nicht anders als ein Rasender, der außer sich selbst ist und folgen muß, wohin ihn seine Raserei führet.“ Wir haben hier die aus dem Altertum überlieferten, seit Vida herkömmlichen Phrasen, die solange anhielten, bis eine wirkliche Dichtung den Blick für das wirkliche künstlerische Verfahren erschloß.

Wie die lebhafte und reiche Imagination das Hauptstück bei der dichterischen Produktion ist, so ist es auch bei dem Leser und Zuhörer und Beschauer die Imagination, die das Kunstwerk in sich aufnimmt. „Ein Schreiber bearbeitet sich, heißt es Diskurs III, 21, daß er die Imagination seiner Leser mit Gedanken anfülle, das will sagen, wenn wir uns in dem Cartesianischen Stylo ausdrücken wollen, daß er in ihre Imagination Bilder der Sachen mahle. Die Imagination des Lesers ist der Plan oder das Feld, auf dem er seine Gemälde entwirft. Sie ist in der Geburt des Menschen leer, wie ein Stück weißes Zeug oder ein gehobeltes Brett, aber fähig alles dasjenige zu fassen, was ihr darauf vorstellen wollet; sie ist so geraum, daß sie fassen mag, was immer die Natur hervorbringen mag, ja auch daneben eine Menge Chimären, groteske Figuren und Caprizzi.“ An einer andern Stelle

wird diese Lehre von der tabula rasa dann dahin weiter ausgeführt, daß die Menschen bei der Geburt geistig völlig gleich seien, daß nur das Temperament einen gewissen Unterschied begründe, daß aber alle wirklichen geistigen Unterschiede nur eine Folge der ungleichen Erziehung seien. Seltsam ist, daß Bodmer hier wie später in stylo Cartesiano zu sprechen vermeint, während er doch Lockes Buch über die Erziehung, das er in französischer Übersetzung kannte, ausschreibt. Diesen Lockeschen Standpunkt hat Bodmer auch noch später, als er Leibnitzianer geworden zu sein vermeinte, festgehalten.

Wir haben in der Lehre von der Poesie als einer Art Naturmalerei und noch mehr in der Lehre von der reichen und wohlpolierten Imagination und dem lebhaften Affekt zu einem Gegenstand, als den das dichterische Genie konstituierenden Momenten, bereits die Grundlagen ihrer Kunsttheorie, die Bodmer in der Schrift über die Einbildungskraft und die poetischen Gemälde unermüdlich, vielfach wörtlich wiederholte. Auch in der Lehre von der Imagination und dem lebhaften Affekt für einen Gegenstand oder von der poetischen Begeisterung giebt er nur die bekannte Lehre Wolffs von der Einbildungskraft und die aus dem Altertum überlieferte Ansicht, daß der Dichter und Redner von seinem Gegenstand selbst ergriffen sein müsse. Aber er giebt es doch in eigener Formulierung; denn die Spectatorartikel boten ihm hierin nur eine allgemeine Anregung, nicht das Material der Ausführung[1]. Für die Entwicklung der deutschen Litteratur war es jedenfalls eine That, daß er Phantasie und Begeisterung wieder in ihre Rechte einsetzte.

Ehe wir zu der Darstellung der Lehre von den einzelnen Dichtungsgattungen übergehen, wollen wir noch die wenigen aber bedeutsamen Bemerkungen über die deutsche Sprache geben. Bodmer tadelt den verschlungenen, dem Charakter der deutschen Sprache ganz widerstrebenden Bau des Satzes; er verlangt eine einfache, übersichtliche, aus einem Hauptsatz und wenigen Nebensätzen bestehende Periode. Wichtiger ist, daß er ähnlich, wie einst die Plejade und noch Fenelon in Frankreich, die Armut der deutschen Sprache für die Weiterentwicklung der Litteratur erkennt und beklagt. Die Schuld daran findet er mit Recht in erster Linie darin, daß die Gelehrten, die eigentlichen Hüter und Mehrer der Sprache, sich des lateinischen Idioms bedienen und die eigene Sprache vernachlässigen. Die Franzosen, sagt er, haben ihre Sprache bereichert, indem sie die schönsten Worte aus dem Deutschen, Griechischen und

[1] Später haben sie daraus weit mehr, z. B. die Einteilung des Ästhetischen in das Große, Neue und Schöne, die starke Betonung des Neuen entlehnt.

Lateinischen entlehnten. Wenn geschickte, gedankenreiche Leute anfangen würden, sich der deutschen Sprache zu bedienen, so würden sie sich gezwungen sehen neue Worte zu bilden und so die Sprache zu bereichern[1]. Später, in der von reiferem Urteil zeugenden Vorrede zu Breitingers kritischer Dichtkunst und sonst, liefert Bodmer eine Ergänzung zu obigem, indem er als weitere Quelle der Sprachbereicherung neben der originalen Wortschöpfung die Benützung guter, bezeichnender Worte aus den Dialekten empfiehlt. Jedenfalls steht Bodmer schon in den Diskursen an Einsicht in das Wesen und die Entwicklung der Sprache überhaupt und insbesondere in den Stand und das Bedürfnis der damaligen deutschen Sprache weit über Gottsched. Dagegen zeugt von geringem Verständnis wie von seiner Abhängigkeit von den Modernen in Frankreich seine Polemik gegen den Reim, in die er sich später völlig verrannt hat, obwohl er selbst ihn vielfach verwendet. Es fehlte ihm, wie seine eigenen mehr als holprigen Gedichte bezeugen, aller Sinn für Rhythmus. In Diskurs II, 7 meint er, der Unterschied der Poesie von der Prosa bestehe nur in der reichen Dichtung und in der Skansion des Verses; die Reime seien nichts anderes als ein kahles Geklapper gleichtönender Endbuchstaben, was uns von der barbarischen Poeterey unserer Alten, die die Kunst zu töten besser verstanden, als die Kunst einen vernünftigen Einfall in einen guten Vers zu treiben, angeerbt sei. Die Reime sind nach ihm eine Art „Exkremente" von der gleichen Qualität wie die Bärte, denen er ebenfalls totfeind ist. Unbegreiflich ist es, wie Bodmer, ein Verehrer und Kenner von Opitz, je glauben konnte, unsere Sprache sei wie die klassischen eines quantitierenden Metrums fähig. Was er sonst noch gegen die Reime anführt, die Gewalt, die sie den Gedanken anthun sollen und dergleichen, zeigt seine Bekanntschaft mit der einschlägigen Behandlung der Reimfrage bei den Franzosen.

Auf die einzelnen Dichtgattungen haben sich die Schweizer, die Fabel, ihre Lieblingsdichtung, und gelegentliche Bemerkungen zu Contis Theorie der Tragödie ausgenommen, nie näher eingelassen. In den Diskursen dürfen wir dies zum voraus nicht erwarten. Denn dies setzt eine weit umfassendere Lektüre und dadurch bedingte reifere Einsicht voraus, als so junge Leute besitzen konnten. Sie äußerten sich zunächst über die Schäferpoesie[2]. Ihr Ideal hierin sind die galanten Eklogen Fontenelles, und nach diesem Maßstab finden sie die deutschen bald zu vornehm, bald zu gemein gehalten. Auch in der Theorie schwören sie auf Fontenelle. Wir sehen, wo es im speziellen darauf ankommt dem

---

[1] Diskurs I, 6, Schluß.
[2] Diskurs II, 5.

neuen Prinzip der Naturwahrheit Geltung zu verschaffen, zeigen sie sich noch völlig unsicher. In betreff der Ode wiederholen sie nur die bekannte Definition von Boileau, die ja in ganz Europa kanonische Geltung erlangt hatte. — Eingehender verbreiten sie sich über die Äsopische Fabel. Der einschlägige Diskurs III, 19 ist von Bodmer und Breitinger gemeinsam. Wir treffen schon hier die Grundgedanken ihrer späteren Theorie: die Fabel ist eine symbolische Moral; das Vergnügen, das sie unserer Imagination gewährt, beruht in der Seltenheit und Neuheit der Personen, die darin auftreten. „Die Fabel führt uns gleichsam in eine neue Welt; sie eröffnet uns das Kommerzium mit den Thieren und den leblosen Geschöpfen selbst, sie ist unser Dolmetsch! Ich sehe in der Fabel nichts anderes, als eine Komödie, in der die Thiere die actores oder Personen sind. Nun ist leicht zu ermessen, wie kuriös, rar und lustig die Idee einer solchen Komödie sei.“ Ein weiterer Vorzug der Fabeln ist, daß sie uns die beschämende Wahrheit vorhalten, daß wir mit all unsern vermeinten Vorrechten nicht gescheiter handeln als Kreaturen, die wir gewohnt sind sehr niedrig zu setzen, und endlich, daß sie uns unter fremden Namen die eigenen Fehler vorhalten. Die Fabel dient vor allem zur Belehrung von solchen Leuten, deren Verstand zu den philosophischen Raisonnements zu schwach ist. Für die Darstellung stellt der Verfasser die herkömmliche Forderung auf, daß die auftretenden Tiere ihrem natürlichen Charakter gemäß gehalten werden. Sein Ideal sind die frostigen Fabeln Lamottes, die er höher stellt als die von Lafontaine, nicht bloß „wegen ihrer schönen und delikaten Expression“, sondern auch weil sie seine eigene Erfindung seien, während das Verdienst Lafontaines einzig in der Erzählung beruhe, — bekanntlich hat man damals in Frankreich allgemein ganz entgegengesetzt geurteilt. In Deutschland hat erst Mendelssohn das Richtige erkannt. Mit dieser falschen Theorie stimmt denn auch die spätere falsche Praxis Bodmers, der als Hermann Axel sein schales, angeblich selbst erfundenes Zeug den Lessingschen Fabeln entgegensetzen zu müssen glaubte.

Schon hier in den Diskursen tritt uns die Thatsache entgegen, daß die schwache Seite der Schweizer, wie später auch Baumgarten-Meiers, selbst Mendelssohns und auf dem Gebiet des Epos und der Lyrik selbst noch Lessings, die mangelnde Einsicht in das Wesen und den unterscheidenden Charakter der einzelnen Dichtgattungen ist. Ihre Stärke ruht in der Untersuchung der allgemeinen Prinzipien und der psychologischen Voraussetzungen der Dichtkunst.

Aus unserer bisherigen Darstellung erhellt die fundamentale Bedeutung der Diskurse für die Geschichte unserer zweiten klassischen

Litteraturperiode, sofern sie zuerst für die Kritik wie für die Theorie eine feste Grundlage schaffen. Die Schweizer sind es, die gleichsam instinktiv geleitet von der anhebenden Richtung auf Wahrheit und Natur, auf Vertiefung und Verinnerlichung zuerst für die Poesie nach der Seite des Ausdrucks Wahrheit und Lebendigkeit und daneben einen reichen und bedeutenden Inhalt verlangen und diese Forderung zum kritischen Maßstab für die seitherige deutsche Dichtung machen; sie sind es, die so zuerst bewußt und prinzipiell den Kampf gegen den im großen Ganzen noch immer mehr oder weniger herrschenden deutschen Marinismus und seine Vertreter aufnehmen, sich freilich begnügen müssen, als Vertreter einer einfältigen, wahren und gehaltvollen Poesie Opitz und Canitz und selbst Besser aufzustellen. — Sie sind ebenso die ersten, die die Diskussion kunsttheoretischer Fragen auf wissenschaftlicher Grundlage in Deutschland eingeführt haben. Sie eröffnen die Untersuchung der Frage über die Objektivität der Schönheit und die Allgemeingültigkeit des Geschmacks, wenn auch noch in sehr unreifer Weise; ferner über das Wesen der Poesie, zunächst im Verhältnis und im Vergleich mit der Malerei. Noch bedeutender ist, daß sie auch auf die Untersuchung der bei der künstlerischen, speziell dichterischen Produktion thätigen Kräfte eingehen und als solche richtig eine reiche und künstlerisch gebildete Phantasie, Tiefe und Stärke der Empfindung bezeichnen. Sie sind es, die so die Grundlage einer wissenschaftlichen Theorie der Dichtkunst geschaffen haben.

Die Vernünftigen Tadlerinnen.

Nach dem Eingehen der Diskurse der Maler (1723) that sich in Hamburg der Patriot (1724—1726) und ein Jahr darauf in Leipzig die Vernünftigen Tadlerinnen (1725—1726) auf. — Wir übergehen den ersteren als für unsere Zwecke zu unbedeutend und wir würden aus demselben Grunde auch die zweiten mit wenig Worten abmachen, wenn uns nicht daran läge, ihre völlige Abhängigkeit von den Diskursen nachzuweisen und so unsere Ansicht über die Stellung der Schweizer und Gottscheds in der Geschichte unserer Litteratur sicher zu begründen. Die Wochenschrift erschien zuerst in Halle, dann in Leipzig. Gottsched ließ sie nach zwei Jahren, wie er angiebt, freiwillig eingehen; er giebt die Auflage auf 2000 Stück an, was ein für damalige Zeit ungeheurer Absatz wäre. Obwohl sie an Selbständigkeit und Reife des Urteils, an Mannigfaltigkeit und Bedeutung des Inhalts und vor allem an Originalität weit hinter den Diskursen zurückstand, war der Erfolg doch weit günstiger; sie erlebte drei Auflagen, die letzte 1747. Grund

war wohl der Umstand, daß sie in Leipzig, dem Mittelpunkte des deutschen Buchhandels und zugleich der ersten deutschen Universität, herauskam. Sie wurde von Gottsched nicht bloß redigiert, sondern auch fast ganz geschrieben. Nur 8 Stücke bezeichnet er als von drei Mitarbeitern herrührend.

Das Vorbild der Vernünftigen Tadlerinnen ist nicht der Spectator, sondern die Diskurse der Maler und der Patriot. Der größte Teil der behandelten Gegenstände ist aus den ersteren entnommen, die ganze Einrichtung darnach gemacht, die litterarische Kritik ist ganz aus ihnen entlehnt, und es ist interessant zu sehen, wie Gottsched nach anfänglichem Schwanken im Fortgang der Zeitschrift sich, wenn auch widerwillig, den kritischen Ansichten der Schweizer anschließt; auch das Wenige, was er zur Theorie der Dichtkunst bietet, stammt größtenteils von ihnen. — Der Verfasser giebt im ersten Teil einen Prospekt. Die neue Wochenschrift soll ohne alle männliche Mitwirkung ganz von Frauenzimmern für das Frauenzimmer geschrieben werden. Es soll von den Fehlern der Menschen, besonders von den Schwachheiten des weiblichen Geschlechts, gehandelt werden. Im zweiten Jahrgang wird der Inhalt näher angegeben als 1) in die Moral, 2) in die Galanterie, 3) in die deutsche Sprache und Litteratur einschlagend. Wir haben somit dieselben Gegenstände wie die in den Diskursen behandelten. — Die Fiktion der weiblichen Verfasserinnen ist eine unglückliche Übertreibung der wirklichen oder angeblichen weiblichen Mitarbeiterschaft am Spectator und an den Diskursen. — Was sie von den Diskursen der Maler unterscheidet, ist das entschiedene Dringen auf Sprachreinigung, sodann den lokalen Verhältnissen entsprechend die starke Berücksichtigung der studentischen Verhältnisse.

Die Abhängigkeit von den Diskursen zeigt sich ganz besonders in den Sittenschilderungen, obwohl der Verfasser bemüht ist, die lokalen Verhältnisse von Leipzig zu zeichnen. Doch ist hier nicht der Ort hierauf näher einzugehen. Wir greifen nur einen Punkt heraus, an dem sich die Abhängigkeit Gottscheds von den Diskursen besonders auffallend zeigt. Wie diese beschäftigt er sich mit Vorliebe mit Erziehung und besonders Erziehung der Mädchen. Auch er hält letztere der gleichen Ausbildung wie das männliche Geschlecht fähig; denn der menschliche Geist ist bei der Geburt ganz leer, die Sinneseindrücke sind es allein, die ihm Inhalt geben. Die Erziehung ist es, die in erster Linie den sittlichen wie den ganzen geistigen Charakter bestimmt. Gottsched schreibt in der weiteren Ausführung des Gedankens die Diskurse fast wörtlich aus. Daß er, der doch eine philosophische Schule durchgemacht hatte und ein ausgesprochener, wenn auch nicht strenger, Wolffianer war, diese

Lockeschen Sätze von Bodmer abschrieb, ist bezeichnend für sein ganzes kritikloses kompilatorisches Verfahren, wofür wir aus späterer Zeit noch stärkere Proben geben werden. — Wie die Diskurse stellen auch die Tadlerinnen an mehreren Stellen eine Damenbibliothek zusammen. Sie enthält außer einer Anzahl erbaulicher Schriften die Werke von Opitz, Canitz, Besser, Richey, Brockes, Neukirch, Philander von der Linde (sein Gönner Menke), Neumeister, Amthor, Menantes, den Spectator und Locke von der Erziehung und endlich Fontenelles Gespräche von mehr als einer Welt, die er eben damals übersetzte. Über die Schlesier Hoffmannswaldau, Lohenstein, Ziegler (Asiatische Banise), Buchholz (Herkules) schwankt sein Urteil. Zuerst werden auch sie als Damenlektüre empfohlen; später wird ihnen falscher italienischer Geschmack vorgeworfen. Der charakteristische Unterschied beider Damenbibliotheken beruht darin, daß, während in den Diskursen die französische Litteratur ganz vorherrscht, Gottsched fast nur deutsche Schriften empfiehlt, von Franzosen nur Fontenelle. Überhaupt betont er die Pflege der deutschen Sprache bei der Mädchenerziehung mit besonderem Nachdruck.

Wichtiger für uns ist seine Abhängigkeit von den Schweizern auf dem Gebiet der litterarischen Kritik und der Kunsttheorie. Er war Schüler von Pietsch und teilte dessen Lohensteinsche Geschmacksrichtung. Und doch hatte die resolute, entschiedene Kritik der Schweizer über die Vertreter dieser Richtung einen gewaltigen Eindruck auf ihn gemacht, und so sehen wir ihn nun in den Tadlerinnen in einem geradezu komischen Schwanken begriffen. Zuerst empfiehlt er zur Lektüre für Damen und angehende Dichterinnen Hoffmannswaldau, Lohenstein, Amthor, Menantes, Neukirch u. a., also gerade diejenigen Schriftsteller, gegen die Bodmer seine Angriffe gerichtet hatte; später bezeichnet er sie mit den Diskursen als Vertreter des falschen italienischen Geschmacks. Der innere Kampf zeigt sich am sprechendsten um Neukirch. Er gesteht, daß die Kritik der Schweizer ihm selbst viele Gedichte von diesem, die er bisher bewundert, entleidet habe. Auch später noch hat er diesen Dichter gegen die Schweizer stets hochgehalten und zuletzt noch eine Ausgabe seiner Gedichte besorgt. Noch entschiedener schließt er sich der positiven Seite der litterarischen Kritik der Diskurse an, nämlich der Anpreisung von Opitz, Canitz und Besser. Bei Opitz scheint es ihn etwas schwer anzukommen; am lautesten rühmt er Besser, von dem er ebenfalls das bekannte Klaggedicht auf seine „Kühlweinin“ anführt. Die Hochschätzung des zotenhaften Besser hat ihren Grund wohl noch mehr als bei Bodmer in der hohen, einflußreichen Stellung des Mannes, an dessen Gunst ihm sehr viel gelegen sein mußte.

Interessant ist es für uns, auch den Stand seiner damaligen

ästhetischen Ansicht und Einsicht festzustellen. Während Bodmer auch hier von Anfang an einen ganz entschiedenen Standpunkt einnimmt und für den Dichter eine reiche und wohlpolierte Imagination, daneben große Lebhaftigkeit der Empfindung verlangt, zeigt sich Gottsched hier unsicher tastend. Neben dem Einfluß der Schweizer macht sich auch der der Franzosen und der Schulpoesie geltend. Der kompilatorische Charakter Gottscheds, der die verschiedenartigen entlehnten Elemente nicht zu einer geistigen Einheit zu verarbeiten vermag, kündigt sich schon hier an. Prinzipielle ästhetische Fragen werden kaum gestreift. Die Frage, ob der Schönheit objektive Geltung zukomme, oder ob sie ein rein subjektiver Begriff sei, wird mit engstem Anschluß an die Diskurse nur in Beziehung auf die lebendige weibliche Schönheit behandelt und behauptet, daß der Schönheitsbegriff, d. h. der Geschmack etwas rein Subjektives sei, da ja jeder an seiner Geliebten etwas anderes schön finde. Abhängig von den Schweizern zeigt er sich auch in dem Kampf gegen Künsteleien, wie Bilderreime, Akrosticha, Wortspiele u. s. w., überhaupt gegen Unnatur der Darstellung jeder Art, wie in der Empfehlung von Einfalt und Natürlichkeit. Auch seine Ansicht von der Poesie hat er zum guten Teil aus den Diskursen entlehnt; doch machen sich hier auch andere Einflüsse geltend, und dem Entlehnten hat er schon hier seinen Stempel nüchternster Verständigkeit aufgedrückt. Die Poesie ist nach ihm das vornehmste Stück der „galanten Gelehrsamkeit." Sie ist nicht bloß der edelste Zeitvertreib müssiger Stunden, sondern dient auch dazu, ein Volk berühmt zu machen. Sie ist die umfassendste der schönen Künste. Mit der Malerei hat sie manches gemein; Maler und Poeten sind Brüder mit einander; was von dem einen gesagt wird, läßt sich leicht auf den anderen deuten. Gemeinsam ist ihnen, daß beide die Natur abschildern, und daß Dichter wie Maler eine fruchtbare, lebhafte Einbildungskraft brauchen. Aber das Gebiet der Poesie ist weit umfassender. Denn während der Maler auf die Darstellung des Sichtbaren beschränkt ist, vermag der Dichter alles zu schildern. Natürlich ist auch für Gottsched die Poesie wie die Kunst überhaupt Nachahmung der Natur. Opitz, sagt er, nennt die Poeten Schüler der Natur; sie ist die Lehrmeisterin der Poesie, ja alles dessen, was schön ist. Als Beispiele führt er an die Schönheit des Mondlichts, des gewölbten Himmels, einer Landschaft mit Menschen und Tieren. Indem der Poet die Schönheit der Natur nachahmt, wird er eben zum Poeten. Eben durch diese Naturnachahmung unterscheidet er sich von dem Pritschmeister, der uns die Phantasien seines verrückten Hirns, Chimären und Hirngespinste anstatt der Natur vormalt. Gottsched faßt somit weit enger als die Diskurse die Natur-

nachahmung als Naturschilderung, besonders als Beschreibung von Naturschönheiten. Auch in betreff der poetischen Anlage schließt er sich wesentlich an die Diskurse an. Das Haupterfordernis für den Dichter wie für den Maler ist eine reiche und lebhafte Einbildungskraft. Auch bei ihm steckt die poetische Begeisterung noch ungeschieden in dem Begriff der poetischen Einbildungskraft. Die alten Dichter haben, um das Volk zu täuschen, vorgegeben, die Dichtkunst sei eine unmittelbare göttliche Eingebung. Dem ist natürlich nicht so; wohl aber kann man die Gabe der Poesie etwas Göttliches oder Himmlisches nennen, sofern man darunter eine außerordentliche Fähigkeit des menschlichen Geistes versteht, nämlich eine fruchtbare, lebhafte und lautere Einbildungskraft. Ihre Lebhaftigkeit besteht darin, daß sie alles mit einem großen Reichtum der annehmlichsten Gedanken vorstellt und ihren Werken dadurch eine besondere Schönheit mitteilt; eine konfuse Wiedergabe der von uns ausführlich gegebenen Stelle in den Diskursen. Die schöne Ausführung der letzteren, daß die Lebhaftigkeit sich vor allem darin zeige, daß der Dichter von einem Gegenstand aufs tiefste ergriffen ist und ihm so die Worte gleichsam auf der Zunge wachsen, hat er nicht mit herüber genommen. Schon hier, wo seine Kunstansicht noch ganz von den Schweizern abhängig ist, zeigt sich doch schon die Eigentümlichkeit seiner durchaus nüchternen, mehr als prosaischen Natur. Die Einbildungskraft kennt er später nur von Seite ihrer Ausschweifung als Phantasterei; für die dichterische Begeisterung hat er nur Hohn, er stellt sie mit dem physischen Rausch zusammen. Den Keim hiezu haben wir schon hier in der von uns oben angeführten Stelle über den Unterschied des echten Dichters vom Pritschmeister und in der anderen, daß die dichterische Begeisterung nur eine auf Betrug des Volkes berechnete Täuschung gewesen sei. Die Nüchternheit seiner Auffassung zeigt sich ferner auch darin, daß er weit mehr als die Diskurse das die Phantasie regelnde Moment, den Verstand, betont. Zu der besonderen Naturanlage des Dichters rechnet er neben der Einbildungskraft einen richtigen, durchdringenden, gründlichen und allgemeinen Verstand, eine Beurteilungskraft, die sich alles vernünftig, d. h. der Wahrheit und Natur gemäß vorstellt. Die naturtreue Wiedergabe der Wirklichkeit, die die Schweizer von dem lebhaften Interesse für eine Sache und von der polierten Einbildungskraft herleiten, schreibt er schon hier der Beurteilungskraft zu. Zu einem vollkommenen Poeten gehört eine gleiche Mischung von Vernunft und Einbildungskraft, von Nachdenken und Lieblichkeit, von Einsicht und Zärtlichkeit, von allgemeiner Beredsamkeit und besonderer Tiefsinnigkeit. Wir haben hier offenbar den wenig glücklichen Versuch einer Definition dessen, was

man später mit dem Gottsched so verhaßten Worte Genie bezeichnete. Nicht auf den Einfluß der Schweizer, sondern auf den der Schulpoesie ist es zurückzuführen, wenn er für den Dichter eine umfassende Gelehrsamkeit verlangt. Wer in der Poesie fortkommen will, sagt er, muß fast alles wissen. Denn die Poesie hat keine Grenzen, so faßt er schon hier die Definition der Schweizer, daß die Poesie im Gegensatz zur Malerei alles, nicht bloß das sinnlich Wahrnehmbare darzustellen habe. Ein rechter Poet muß alle historischen, mathematischen, philosophischen Wissenschaften, alle freien Künste und Hantierungen, Ackerbau, Fischerei, Jagdwesen, Kriegskunst und Politik, ja wohl gar die Arzeneikunst und Gottesgelahrtheit verstehen, wenn er sich nicht der Gefahr aussetzen will, alle Augenblicke zu verstoßen. Es ist das die wohlbekannte Auffassung der neulateinischen wie neusprachlichen Gelehrtenpoesie. Gottsched hat später in der kritischen Dichtkunst und sonst dies Moment noch viel stärker betont, und eben durch die Auffassung der Poesie als eines bloßen angenehmen Zeitvertreibs und als einer Art von Gelehrsamkeit gehört er noch ganz der alten Zeit an.

Hat so Gottsched in seinen Sittenschilderungen die Diskurse einfach kopiert, hat er sich in der litterarischen Kritik erst an ihnen zu einem richtigeren Urteil herangebildet, hat er die Grundgedanken über Schönheit, Geschmack, Poesie und über die Erfordernisse zur Dichtkunst wesentlich von ihnen entlehnt, so dürfen wir wohl von ihm eine Äußerung über sein Verhältnis zu diesem seinem Vorbild erwarten. Allerdings kommt er mehrfach auf sie zu sprechen, leider auf eine Weise, die seinen hämischen, fremdes Verdienst verkleinernden oder gar sich selbst aneignenden, sich selbst maßlos lobhudelnden Charakter schon hier in ungünstigem Lichte zeigt. Gleich beim Erscheinen seiner Wochenschrift wurde sie vielfach als Plagiat bezeichnet. Er äußert sich selbst darüber (I, 41) und giebt zu, er habe ein Stück aus dem Spectator, eines aus dem Leben Lockes und eines aus den Pensées libres de réligion entlehnt; für alles übrige aber werde selbst der scharfsichtigste Gelehrte nichts Fremdes nachzuweisen im stande sein. Hier haben wir also, wenigstens indirekt, eine bestimmte Ableugnung seiner an das Plagiat streifenden Benützung der Diskurse. Es ist ein bekannter Charakterzug des Plagiators, daß er den Bestohlenen beschimpft, um wenigstens hiedurch seine Originalität zu bezeigen. So findet Gottsched die Kritik, die Rubeen an dem Lohensteinschen Schwulste übt, unberechtigt, weil dieser in seinen Schilderungen in den gleichen Fehler verfalle; „Rubeen ist ein solcher Grübler, der, wie man sagt, die Flöhe husten und das Gras wachsen hört." Ich habe seine Anmerkungen, fährt er fort, mit vielem Nutzen gelesen. Es kam mir

zwar sehr schwer an, die Spottreden zu verdauen, die er auf meinen vormaligen Lehrmeister ausgeschüttet. Allein die Wahrheit hatte eine so große Kraft in mir, daß ich ihr unmöglich widerstehen konnte. Demungeachtet scheinen ihm die Maler nicht die rechten Richter der sinnreichen Schreibart zu sein; sie sind selbst mit den Fehlern behaftet, die sie an anderen tadeln. Herr Rubeen weiß von nichts als Phöbus, Galimathias und Wortspielen zu schreien, weiß aber nicht, daß er selbst ein Meister in diesen Künsten ist. Rubeen ist nichts als der Schweizer Scioppius des Hoffmannswaldau, Lohenstein und anderer Gedichte. Daneben unterläßt es Gottsched nicht, den Vernünftigen Tadlerinnen den wohlverdienten Weihrauch zu streuen[1]. Dem Bestreben, sein Plagiat zu vertuschen, entspringt auch seine geradezu komische Lobhudelei des Hamburger Patrioten. Gottsched hat es stets geliebt und verstanden, durch plumpe Schmeichelei wie durch gewerbsmäßige Cliquemacherei seine eigne Bedeutung zu heben. So drängt er sich auch hier mit geradezu hündischer Schweifwedelei an den Hamburger Patrioten heran. Dieser hatte sich gegen das schlechte Deutsch der Diskurse ausgesprochen, sich über die Tadlerinnen dagegen anerkennend geäußert. Dafür nun, nach dem Grundsatz laudo ut laudes, salbt er dem Patrioten das Haupt. Er nennt den Verfasser einen der größten Männer aller Zeiten und stellt ihn neben Sokrates, Seneca, Antonin. Die Nachkommen werden noch nach vielen Jahrhunderten unsere Zeit glücklich preisen, daß sie einen solchen Mann hervorgebracht, der der Lehrer vieler Völker gewesen ist[2]. Gottsched wirft auch später noch mit den ehrendsten Prädikaten um sich, aber die Lobhudelei unserer Stelle geht doch über alles Maß hinaus. Er bezeichnet weiter die Tadlerinnen als die Gehilfen des Patrioten. Fälschlich habe man sie dessen Affen genannt. Der Patriot selbst äußere sich anerkennend über sie. Sein Lob gelte wohl vornehmlich ihrer reinen Schreibart; denn was die Sachen anbetreffe, hätten die Schweizer Maler das Lob verdient; aber der unparteiische Patriot habe wohl erkannt, daß eine solche Sprachmengerei mehr zum Schimpf als zur Ehre der deutschen Nation gereiche. Wir haben schon oben bemerkt, daß er sich nach dem anfänglichen Schwanken zuletzt rückhaltlos der litterarischen Kritik Bodmers anschloß. So wird denn gegen das Ende auch das Urteil über die Diskurse ein anerkennenderes. Fast das ganze 14. Stück des zweiten Jahrgangs ist ihnen gewidmet. Mit den Schweizern führt er hier den niederen Stand der schönen Wissenschaften in Deutschland auf den

[1] Jahrgang I, 34.
[2] Jahrgang I, 21.

Mangel an Kritik zurück. Den Anfang der letzteren datiert er von den Diskursen. Vor wenigen Jahren, sagt er, haben sich in der Schweiz etliche muntre Köpfe gefunden, die einen guten Anfang zu dergleichen Beurteilungen gemacht haben. Sie haben die gebundene und ungebundene Beredsamkeit vorgenommen und in manchen großen Poeten und Rednern Schnitzer gewiesen, die vorhin niemand bemerkt hatte. Sie haben dies auf eine so sinnreiche Art gethan, daß sich kein Vernünftiger des Lachens enthalten kann, wenn er es liest. Und es ist nicht zu sagen, was sie bereits an verschiedenen Orten für Gutes gestiftet. Ein einziges hat diesen geschickten Malern gefehlt, nämlich das Vermögen, sich in einer reinen hochdeutschen Schreibart auszudrücken. Ihr Vaterland hat sie gehindert, daß sie in Worten und Redensarten die Richtigkeit nicht beobachten können, die sie in ihren Gedanken und Vernunftschlüssen erwiesen. Dieses sollte aber bei einem öffentlichen Beurteiler der Skribenten von Rechts wegen sein. Ein Seitenstück zu seiner Zudringlichkeit an Weichmann bildet sein Verhältnis zu dem sächsischen Hofpoeten König. Gottsched hoffte durch ihn beim Hof in Dresden in Gunst zu kommen und, so lang er dies hoffte, überhäufte er ihn mit Schmeicheleien. König, der sich bisher besonders als Operndichter bekannt gemacht hatte, konnte Gottsched, dem Todfeind der Oper, nicht sympathisch sein. Dennoch nennt er ihn wegen seines Lustspiels „Die verkehrte Welt“, das eben damals 1725 erschienen war und „der Dresdener Schlendrian“, den deutschen Molière, und wünscht, daß der berühmte Verfasser solcher Lust- und Nutz-erfüllter Spiele fortfahren möge, dadurch unserem Vaterlande den Ruhm zu verschaffen, den es in dieser Gattung von Poesie noch nicht erlangt habe.

Als Gottsched die Vernünftigen Tadlerinnen zu schreiben anfing, war er in der Kritik, wie in der Theorie der Dichtkunst noch völlig unbewandert. Wir haben gesehen, wie er erst durch die Kritik der Schweizer und zwar sehr widerwillig zu einem richtigeren Geschmack gekommen ist. In der Theorie der Dichtkunst kannte er außer den Diskursen noch nichts; wir haben gesehen, wie er auch hier die Grundgedanken denselben entlehnt und sie wenig verstanden wiedergiebt. Selbst mit der Wolffischen Philosophie zeigt er sich wenig vertraut, wie eine durch mehrere Stücke hindurchgehende Erörterung über die sinnreiche Schreibart zeigt, die dann Bodmer Veranlassung zu seiner Anklagung des verderbten Geschmacks gegeben hat. Wir hätten hier doch wenigstens die bekannte Wolffische Definition des Sinnreichen, wie die von Witz und Scharfsinn erwarten dürfen.

Aber wie sein Geschmack im Verlauf seiner Wochenschrift an Reinheit und Sicherheit gewinnt, so gewinnt er auch in der Theorie

zwar noch keinen festeren Grund, aber doch eine umfassendere litterarische Kenntnis. Zu den Diskursen kommt jetzt die beginnende Bekanntschaft mit französischen Theoretikern und eine indirekte Kenntnis von der großen Streitfrage am Ende des 17. Jahrhunderts, der querelle des anciens et des modernes hinzu. Dies zeigt sich zuerst in der von ihm besorgten Ausgabe der Gedichte seines Lehrers Pietsch, der er als Vorrede eine Abhandlung von Le Clerc über die Poesie voranschickte. Le Clerc nimmt hier eine vermittelnde und doch selbstständige, ja wir können sagen abschließende Stellung in der Streitfrage der Alten und Modernen ein. Er erkennt die Überlegenheit der letzteren in der Philosophie und in den technischen Künsten und Wissenschaften an, die der Antiken in der Dichtkunst. Aber er sieht in letzterem nicht eine innere Notwendigkeit, sondern nur eine Folge der sklavischen Nachahmungssucht. In der Tragödie stellt er Corneille den Alten gleich, aber in den anderen Gattungen der Dichtkunst, besonders im Epos, sind die Modernen nur sklavische Nachahmer der Alten. Er wünscht, es möchte ein originales Genie auftreten, das statt Homer zu kopieren uns die heutige Welt so schilderte, wie Homer es thun würde, wenn er heute lebte. Ein solcher würde den ganzen Ballast der antiken Mythologie bei Seite werfen und uns die heutige Welt der Menschen schildern, so wie sie wirklich ist. Wir haben hier bereits die Grundgedanken, die später der Engländer Young in seiner bekannten Schrift On original composition ausgeführt und dann Herder bei uns eingeführt hat. Einen Reflex dieser Ansicht finden wir bereits im 12. Stück des ersten Jahrgangs. Zur Poesie, sagt Gottsched hier, ganz abweichend von seiner sonst bekannten Ansicht, gehört keine Gelehrsamkeit. Auch die Fabeln der Heiden von ihren Göttern und Göttinnen sind nur verlogener Kram, der zu nichts dient, einige wenige ausgenommen, wie Mars, Juno, Cupido, Aeolus, um Krieg, Hochmut, Liebe und Winde zu bezeichnen. Für die weit wichtigere Seite der Le Clercschen Anschauung, daß der moderne Dichter die eigene Welt und Zeit original auffassen und wiedergeben müsse, hat Gottsched weder damals noch später das geringste Verständnis gehabt. Die zweite Quelle seiner Bekanntschaft mit der französischen Theorie ist seine Beschäftigung mit Fontenelle. Daß er auch von dem Streit der Alten und Modernen etwas erfuhr, ersehen wir aus dem 11. Stück des zweiten Jahrgangs. Er stellt sich wie auch noch später in den Anmerkungen zu Fontenelles Abhandlung über die Alten auf die Seite der letzteren gegen die Angriffe der Modernen. Im 17. Stück des zweiten Jahrgangs tadelt er Perrault, der Chapelain über Homer stelle, und beruft sich bereits auf Bossu und auf die Schrift des Aristoteles

über die Poetik, die man jetzt auch im Französischen lesen könne; er meint die Übersetzung von Dacier; letztere Bemerkung ist für Gottsched bezeichnend; er verstand nämlich so wenig Griechisch, daß er Homer in französischer Übersetzung zitiert. Wir sehen so Gottsched allmählich eine größere Bekanntschaft mit den Franzosen gewinnen, und wir dürfen von hier den Beginn seiner Studien für sein Hauptwerk, die Kritische Dichtkunst, datieren.

Selbständig, wenigstens von den Schweizern unabhängig, ist Gottsched in der Schätzung der deutschen Sprache und aller Achtung wert ist sein Appell an den deutschen Patriotismus wegen sorgfältigerer Pflege der Muttersprache. Schon im 2. Stück des ersten Jahrgangs wird gegen den spezifisch deutschen Hang zur Nachäffung des Fremden in Sitte, Kleidung, Sprache geeifert. Letzteres sei um so unverzeihlicher, als die deutsche Sprache in Beziehung auf Reichtum an Worten, Redensarten und angenehmen Ausdrückungen der lateinischen und griechischen Sprache nichts nachgebe, der französischen, welschen und englischen aber, welches lauter Sprachen seien, die aus einer seltsamen Vermengung der Mundarten vieler Völker entstanden, weit vorzuziehen sei. Dies Urteil sticht sehr ab gegen das Bodmers in den Diskursen, wo der deutschen Sprache im Vergleich zur französischen Armut und Ungelenkigkeit vorgeworfen und die Schuld daran in der Vernachlässigung derselben von Seiten der Gelehrten gesucht wird. Was Gottsched giebt, ist nichts als die in den deutschen Sprachgesellschaften seit einem Jahrhundert hergebrachte Phrase, während die Ansicht von Bodmer auch auf diesem Gebiet von richtiger kritischer Einsicht zeugt. Aus den Diskursen entlehnt er die Ansicht, daß die deutsche Sprache gleich den beiden antiken eine quantitierende sei und erweitert sie dahin, daß er den romanischen Sprachen den Unterschied von Länge und Kürze abspricht; letztere Ansicht hat er auch später noch in den Beiträgen zur kritischen Historie festgehalten, wo er sagt, daß selbst die besten Verse der berühmtesten Dichter eben wegen des mangelnden Unterschieds von langen und kurzen Sylben jedes Rhythmus ermangeln[1]. In Einklang ist er mit Bodmer in der Ansicht, daß die Deutschen in der Pflege ihrer Muttersprache weit hinter den Franzosen zurückstehen und es ist ein wirkliches Verdienst von ihm, daß er mit großem Eifer nicht bloß für die Reinhaltung derselben von fremder Beimischung, sondern überhaupt für feinere und geschmackvollere Ausbildung derselben eintritt. Er setzt hier die seit Opitz in den deutschen Sprachgesellschaften übliche Tradition fort. Schon im 2. Stück des ersten Jahrgangs berichtet

[1] Beitr. z. krit. Hist., Stück II, 2 und sonst.

die Verfasserin, daß sie mit ihren Freundinnen eine eigene Gesellschaft „Die deutsche Muse“ gegründet habe mit dem Zweck, sich in der Reinigkeit der Muttersprache zu üben und eine vernunftmäßige Art des Ausdrucks einzuführen. Später, im 2. Stück des zweiten Jahrgangs, wird das Bedauern ausgesprochen, daß die Deutschen so wenig Sorge auf die Verbesserung ihrer Sprache verwenden und ihnen das Beispiel der Franzosen vorgehalten, die durch eine eigens eingerichtete Gesellschaft ihre Sprache zu immer größerer Reinigkeit zu bringen suchen. Hier finden wir denn auch schon den Gedanken der Gründung einer deutschen Akademie nach dem Muster der Académie française. Er wünscht, daß einige geschickte Gelehrte eine Gesellschaft gründeten, in der sie unter der Beihilfe und dem Schutz großer Herrn mit vereinten Kräften an der Verbesserung der deutschen Sprache arbeiten, dasjenige, was noch unrichtig oder zweifelhaft sei, zur Gewißheit bringen möchten. Es sollte niemand freistehen, etwas wider den Gebrauch der Sprache einzuführen. Wir sehen, bei Gottsched handelt es sich nur um die negative Seite, um die Ausmerzung des sprachlich Zweifelhaften oder Unberechtigten, während Bodmer die positive Seite, die Bereicherung der Sprache durch Schöpfung neuer Worte betont.

Als ein weiteres Verdienst und zwar diesmal wirklich ein solches, das er vor den Schweizern voraus hat, haben wir schon oben sein frühes Interesse für die Bühne und das Drama bezeichnet. Die Hofmannsche Truppe pflegte über die Messe in Leipzig zu spielen und hier hatte Gottsched wohl zuerst Gelegenheit ein ordentliches Theater zu sehen. Wir haben in den Tadlerinnen zwei Briefe über diese Truppe und ihre Aufführung und Gottsched knüpft hieran Bemerkungen über den Wert des Theaters, über die Aufgabe desselben und über die erforderliche moralische Beschaffenheit der Stücke. Diese Bemerkungen sind höchst trivial, aber als seine frühesten Äußerungen auf diesem Gebiete doch von Wert. Sie lassen sich in wenige Worten zusammenfassen. Die Oper ist ganz zu verwerfen. Die Komödie wird zwar von den Geistlichen verdammt, aber doch nicht ganz mit Recht, sofern darin Fehler und üble Gewohnheiten lächerlich gemacht und die üblen Folgen davon aufgezeigt werden. Komödien sind oft bessere Beweggründe vom Bösen abzustehen, als die besten Vernunftschlüsse der Sittenlehre. Freilich müssen auch die Stücke danach beschaffen sein. Die Tugend muß stets als belohnt, das Laster als bestraft vorgestellt werden. Dazu sind nun Darstellungen aus dem wirklichen, gewöhnlichen Leben am besten geeignet. Der Glanz und die Pracht der Haupt- und Staatsaktionen blendet wohl die Menge; allein Zufälle, die den regierenden Häuptern und anderen Standespersonen begegnen, hat kein einziger

von den Zuschauern je gehabt. Was nützt sie also die Vorstellung derselben? Die Bemerkung, daß die Stoffe aus dem gewöhnlichen, wirklichen Leben geeigneter seien, als die Heldenfabel, hat er wohl aus Le Clerc. Später vertritt er bekanntlich die entgegengesetzte herrschende französische Theorie. Über das damalige deutsche Theater spricht er sich schon in den Tadlerinnen ähnlich wie später aus. Er verwirft die prunkvollen, mit Harlequinaden versetzten Haupt- und Staatsaktionen als roh und geschmacklos. Diese waren allerdings so wenig ein fruchtbarer Keim für das deutsche Zukunftsdrama, als die Stücke von Gryphius und Lohenstein, und später die von Gottsched und seiner Schule. Wenn er aber auch die volkstümliche Komödie, die wesentlich Stegreifkomödie war, völlig verwirft, so vermögen wir darin nur einen Beweis seines völligen Mangels an Verständnis für das echt Komische zu sehn. Wir sind hier mit dem gewiß kompetentesten Beurteiler, Lessing, der jenen Zustand der deutschen Bühne noch aus eigener Anschauung kannte, der Ansicht, daß er das Kind mit dem Bade ausgeschüttet und durch sein Wüten gegen den entwicklungsfähigen Keim des Komischen der Entwicklung des deutschen Dramas nur geschadet hat. Auch über die früheren Versuche des Gelehrten- und Schuldramas spricht er sich schon in den Tadlerinnen aus. Er rühmt Weise wegen seines reinen, fließenden Stils; ebenso dessen tragischen Antipoden Gryphius ähnlich wie Bodmer.

Fassen wir unsere Untersuchung zusammen, so ergiebt sich als gesichertes Resultat, daß die Tadlerinnen eine geringe Kopie der Diskurse sowohl in der Schilderung der Sitten, wie in der litterarischen Kritik und der Theorie der Dichtkunst sind; daß Gottsched hierin ein Schüler der Schweizer ist, daß er selbst die wenigen philosophischen Elemente, die Lehre von der tabula rasa, von ihnen entlehnt; daß er aber bereits im Verlauf der Wochenschrift einiges von den Franzosen entnimmt und daß sich daneben bereits auch Keime seiner eigenen späteren Ansicht vom Wesen und Wert der Poesie, die freilich eben nur die hergebrachte der Schuldichtung ist und einen Rückschritt gegen die Schweizer bezeichnet, finden; endlich, daß sein Eifer für die Reinigung der deutschen Sprache und noch mehr sein Interesse für das Theater und das Drama ihm einen gewissen Vorzug vor den Schweizern verleiht.

Nach dem Eingehen der Tadlerinnen gründete Gottsched eine neue Wochenschrift, den Biedermann (Mai 1727—1729). Nach dem zweiten Teil der ersten Zeitschrift sollte man eine eingehendere Berücksichtigung der poetischen Kritik und Theorie, besonders der einschlägigen französischen Litteratur erwarten, zumal, da Gottsched eben damals das

Manuskript für sein collegium poëticum ausarbeitete. In der That trägt der erste Teil das Motto aus Horaz A. P. 304 ff. Ergo fungar vice cotis etc. Indes die Schrift entspricht dieser Erwartung nur wenig. Sie handelt vorwiegend vom Aberglauben, dann von häuslichen Tugenden besonders des weiblichen Geschlechts, von Mädchenerziehung. Bemerkenswert hieraus ist als Vorausnahme der modernen Emanzipationsbestrebungen die Forderung akademischer Bildung und wissenschaftlichen Berufs für das schöne Geschlecht. Der Ertrag für die Geschichte der poetischen Theorie ist überaus gering und nur weil die Schrift äußerst selten zu sein scheint[1] und insgemein nur eine einzige Stelle daraus angeführt wird, soll die karge Ausbeute kurz zusammengestellt werden. Seine litterarische Kenntnis zeigt wenig Erweiterung. Von Engländern giebt er Auszüge aus Swifts Märchen von der Tonne und Gullivers Reisen. Von Franzosen nennt er Bayle, den er von dem Vorwurf des Atheismus rettet, St. Evremond über die Oper; daneben kennt er auch die herrschende Lehre von der Tragödie und Komödie, ohne seine Quelle zu nennen. Von der querelle des anciens et des modernes hat er jetzt nähere Kunde; Blatt 34 giebt eine Rettung des Zoilus, dessen Angriffe auf Homer durch Lamottes Abhandlung vor seiner Iliasbearbeitung völlig gerechtfertigt worden seien. Auf die künftige Kritische Dichtkunst weisen die Übersetzungsproben der A. P. des Horaz hin. Die Beziehungen zu den Schweizern kehren auch hier wieder. Blatt 56 enthält eine Replik auf die Angriffe Bodmers in der Schrift über die Einbildungskraft. Es wird die Anmaßlichkeit der Züricher Kritiker zurückgewiesen und behauptet, sie geben nichts, was man nicht in Sachsen ohne sie gewußt habe; zugleich wird der alte Vorwurf gegen den schwulstigen Stil Rubeens wiederholt. Nichtsdestoweniger fährt der Verfasser fort, letzteren auszuschreiben. Blatt 46 nimmt er Stellung zu der von Bodmer aufgeworfenen Reimfrage. Er verlangt zunächst wenigstens für die Übersetzung der Dichter reimfreie Verse. Noch enger knüpft er an die Diskurse Blatt 65 an, wo mit fast wörtlichem Anschluß an Bodmer ausgeführt wird, daß die Poesie größere Wirkung auf die Sittlichkeit habe, als die philosophische Moral, so fern sie nicht wie diese abstrakt lehre, sondern in lebhaften Bildern die Tugend so reizend, das Laster so garstig darstelle, daß jene bei allen Hochachtung und Liebe, diese dagegen nichts als Ekel und Abscheu in den Gemütern der Menschen

[1] Die Universitätsbibliotheken von Leipzig, Halle, Berlin, die K. Bibliothek in Berlin, wie die Stadtbibliothek in Zürich bezeichneten die Schrift als nicht vorhanden; das benützte Exemplar stammt von der Stadtbibliothek in Leipzig.



errege. Diese moralische Wirkung der Poesie wird dann Blatt 81 weiter ausgeführt, zugleich aber auch darauf hingewiesen, daß sie die Sprache bereichere und veredle. Mit der deutschen Sprache beschäftigt sich der Biedermann auch sonst; das Dringen auf Reinheit und Korrektheit wird fortgesetzt, und als für ganz Deutschland gültiger Musterdialekt das Meißensche, wie es am sächsischen Hofe gesprochen werde, aufgestellt. Von den Dichtgattungen geht er näher auf die Schäferpoesie ein, Blatt 65, 67 und 69; wir haben hier bereits seine Lehre, wie sie in der Kritischen Dichtkunst vorliegt. Von seiner Beschäftigung mit dem Drama zeugt Blatt 85, das im Anschluß an Evremond eine Verurteilung der Oper und zugleich seine spätere Lehre über die moralische Wirkung der Tragödie und Komödie enthält, wozu dann Blatt 95, das wieder von der Oper handelt, die Lehre von den Bestandteilen der Tragödie, ihrer spezifischen Wirkung und von der Einheit der Zeit und des Ortes bringt, und zwar in derselben Weise, wie wir sie aus der gleichzeitigen Kritischen Dichtkunst kennen[1]. Hiemit haben wir den Anschluß an letztere gewonnen.

---

[1] Die Dedikation der letzteren ist vom 6. Oktober, das betreffende Blatt des Biedermanns vom 28. Februar 1729.

Drittes Kapitel.

Die frühesten Streitschriften der Schweizer. Die Koalition gegen Gottsched und die Hamburger. Die Boberfeldische Gesellschaft. Königs Abhandlung „Von dem Geschmack". Die Schrift über den Einfluß und den Gebrauch der Einbildungskraft und der Briefwechsel über die Natur des poetischen Geschmacks.

Wie wir gesehen, hatten die Tadlerinnen im ersten Jahrgang die Diskurse wegen ihres Schweizerdeutsch und besonders Rubeen wegen seines angeblich schwulstigen Stils angegriffen. Ebenso hatte sich der Hamburger Patriot und der Redakteur desselben, Weichmann, in „der Poesie der Niedersachsen" gegen ihre abschätzige Kritik gewendet. Die Schweizer, denen über der Arbeit das Bewußtsein zu Reformatoren des deutschen Geschmacks berufen zu sein mächtig gewachsen war, waren nicht gewillt diese Angriffe ruhig hinzunehmen. Schon 1723 hatte Breitinger gegen eine Art Konkurrenzschrift der Diskurse, den Leipziger Spectator, unter dem Titel „Der gestäupte Leipziger Diogenes" ein Pamphlet veröffentlicht. Die Schrift ist ebenso hämisch und leidenschaftlich als pedantisch und witzlos geschrieben, bemerkenswert nur durch das ungemessene Selbstgefühl, das aus ihr spricht. Doch fand sie Gottsched noch 1736 für würdig sie in den Beiträgen zur kritischen Historie wieder abzudrucken. Jetzt wenden sich die Schweizer, d. h. Bodmer, in einer eigenen Schrift gegen die Tadlerinnen und den Hamburger Patrioten, unter dem Titel: „Anklagung des verderbten Geschmacks, oder Anmerkungen über den Hamburger Patrioten und die Halleschen Tadlerinnen."[1] Die Schrift war nach der Angabe in den späteren Streitschriften schon 1725 geschrieben. Bodmer schickte sie an seinen Kommissär Schuster nach Leipzig, um einen Verleger für sie zu suchen

[1] Die „Anklagung" ist mit dem „Antipatriot" identisch und letzterer keine besondere Schrift. Auch auf der Zürcher Stadtbibliothek, die die vollständigste Sammlung der Bodmerschen Schriften besitzt, findet sich kein besonderer Antipatriot von 1729.



und zugleich um sie sprachlich feilen zu lassen. Sie fand wegen der leidenschaftlichen Polemik Anstoß bei der Zensur und blieb längere Zeit bei einem „berühmten Professor“, der selbstverständlich nicht der Privatdozent Gottsched sein kann, liegen. Schuster gab sie König und dieser übernahm es sie sprachlich auszufeilen und zugleich einen Verleger zu suchen, zerfiel aber hierüber mit Bodmer und gab sie an Schuster zurück, und so erschien sie erst 1727 in Frankfurt-Zürich, d. h. im Selbstverlag. Bodmer war nämlich in Verbindung mit König getreten, der mit den Hamburgern zerfallen war, und teilte ihm auch seine Absicht mit den Hamburger Patrioten „zu striegeln“. So entstand der Plan einer gemeinsamen Aktion gegen den „verderbten Geschmack“ zwischen Bodmer-Zürich einerseits, König-Dresden und Krause-Leipzig andererseits[1]. König war früher während seines Hamburger Aufenthalts mit Brockes befreundet gewesen, hatte mit ihm und Richey die deutschübende Gesellschaft gegründet, Brockes Übersetzung des Bethlehemitischen Kindermords herausgegeben und mit einem Leben Marinis und einer Abhandlung über dies sein Hauptwerk begleitet. Als später Brockes durch seinen Satelliten Weichmann sich maßlos lobhudeln ließ, während König leer ausging, und als vollends Brockes die zweite Auflage des Kindermords ohne Vorwissen Königs durch Weichmann besorgen ließ und zwar das Leben Marinis von König beibehielt, dessen Abhandlung aber beseitigte, fand sich der ehrgeizige König aufs tiefste beleidigt und ließ sich auch durch persönliche Schmeicheleien von Brockes nicht besänftigen, bot vielmehr zu einer Koalition gegen Hamburg mit Freuden die Hand. Das leitende Motiv bei ihm war, an Brockes Rache zu nehmen; Bodmer dagegen hätte gerne Brockes von dem Patrioten getrennt und seinen Angriff gegen Weichmann allein gerichtet. Dagegen wollte Bodmer die Tadlerinnen mit einbeziehen, womit wieder König nicht einverstanden war. Gottsched hatte dort König als den deutschen Molière bezeichnet und sich auch persönlich an ihn gewendet, wodurch sich König geschmeichelt fühlte. Er urteilt zwar ganz geringschätzig über die Tadlerinnen, nennt Gottsched einen jungen Magister, der sein ganzes Glück durch ihn zu machen suche, hatte aber doch wenig Geneigtheit die Polemik gegen die Tadlerinnen mitzumachen, billigt vielmehr ausdrücklich die Polemik derselben gegen ein Oxymoron bei Brockes, das Bodmer in Schutz genommen hatte und das auch später noch zu vielfachen Erörterungen Anlaß gegeben hat; — es ist der Ausdruck „erbärmlich schön“. Trotz dieser Differenz machen sie doch den Versuch eine litterarische Verbindung mit eigener Zeitschrift

[1] Brockes von A. Brandl, 1878, p. 137 ff.

unter dem Namen der „Boberfeldischen Gesellschaft“ zu gründen. Der Titel wenigstens ist sicher auf Bodmer zurückzuführen; wir kennen seine Vorliebe für Opitz, die sich hier auch darin zeigt, daß die zwei anderen Genossen unter dem Namen Nüßler und Buchner schreiben sollten, während er sich den Namen Opitz vorbehielt. Das Projekt gedieh soweit, daß ein Verleger gefunden wurde und die drei Gründer bereits eine große Anzahl von Arbeiten für die neue Zeitschrift in Aussicht stellten.

Bodmer wollte darin unter anderem veröffentlichen: „der Thierschneider“ im Geschmack des Froschmäuslers; „eine Trostschrift“; „ein Gespräch zwischen einem Kannibalen und einem Deutschen“; den Anfang eines Heldengedichts „die Irmensäule“, wofür er eingehende historische Studien gemacht hatte. Bodmer hat sich, wie wir hieraus ersehen, schon damals als Epiker versucht; überhaupt war er damals poetisch sehr thätig; er schickt an König auch ein Singspiel Marc Aurel in fünffüßigen, cäsur- und reimlosen Versen ein. Krause-Buchner wollte u. a. für die Zeitschrift liefern: 4 Stücke, die in die Grammatik und die Geschichte der deutschen Sprache einschlagen, und dann Übersetzungen und Besprechungen verschiedener Schriften, die in der querelle des anciens et des modernes eine Rolle spielen; König-Nüßler hatte gar 27 Stücke in Bereitschaft, darunter seine zwei Komödien; 6 Stücke aus und über die querelle des anciens, eine französische Übersetzung der berühmten englischen Satire Swifts in der gleichen Streitfrage, „das Märchen von der Tonne“; endlich das komische Heldengedicht Hans Sachs von Warnecke, das später die Schweizer in den Streitschriften abdrucken. Es ist zu bedauern, daß die Zeitschrift nicht zu stande kam, schon wegen der die große französische Streitfrage behandelnden Schriften. Es wäre damit die Kenntnis der französischen Litteraturbewegung in einer umfassenderen und viel fruchtbareren Weise vermittelt worden, als dies später durch Gottsched geschehen ist. König besaß damals eine weit bedeutendere Kenntnis der französischen Litteratur, als Gottsched je in seinem Leben erlangt hat, und dabei ein reifes, sicheres Urteil, wie sich dies aus seiner großen Abhandlung über den Geschmack ergiebt.

Diese Abhandlung ist neben der gleichzeitigen Schrift der Schweizer über die Einbildungskraft die erste ästhetische Spezialuntersuchung in deutscher Sprache und geht der Erörterung derselben Frage in dem Briefwechsel zwischen Bodmer und Conti nicht bloß um zwei Jahre voran, sondern übertrifft sie auch an umfassender Kenntnis der einschlägigen französischen, englischen und italienischen Litteratur, selbst an philosophischer Schulung und jedenfalls an Reife des Urteils, wenn sie ihr auch an Selbständigkeit der Auffassung nachsteht. Sie führt den

Titel: „Von dem guten Geschmack in der Dicht- und Redekunst", ist über 100 Seiten stark und bildet den Schluß der Ausgabe der Canitz-ischen Gedichte.

Die Quellen, welche König benützt, sind sehr zahlreich und die Art der Benützung zeigt, daß er sie nicht bloß gelegentlich etwa aus einem Register kennt. Von lateinischen Schriftstellern zitiert er die damals allgemein üblichen. Griechisch verstand er wohl so wenig als Gottsched. Dagegen zeigt er eine umfassende und gründliche Kenntnis der französischen Litteratur. Nicht bloß führt er alle Schriftsteller auf, die über den Geschmack gehandelt haben, sondern er weiß auch die tüchtigsten herauszugreifen. Er ist es, der Dubos zuerst, 13 Jahre vor den Schweizern, in Deutschland eingeführt hat. Neben Dubos hält er sich besonders an die beiden Dacier, besonders an Frau Dacier, und an Rollin, dessen bekannte Schrift: De la manière d'enseigner et d'étudier les belles lettres eben damals 1726 erschienen war. Für seine umfassende litterarische Kenntnis zeugt die Benützung auch weniger bekannter Schriftsteller, noch mehr die verschiedener Zeitschriften. Auch seine Kenntnis der italienischen Litteratur ist weit bedeutender als die Gottscheds je war. Selbst die einschlägige spanische Litteratur ist ihm nicht fremd. Von den Engländern erwähnt und benützt er besonders den Spectator, daneben den Guardian, Tattler und Mentor modern; von Schriftstellern Shaftesbury. Die Einführung des letzteren muß ihm wie die von Dubos als ein besonderes Verdienst angerechnet werden. Aus der deutschen Litteratur konnte er natürlich nur wenig benützen. Von Leibnitz führt er die bekannte Definition des Geschmacks an; daneben nennt er Thomasius, Neukirch, Warnecke und die Diskurse der Maler als Beispiele der glücklichen Bekämpfung des falschen Lohensteinschen Geschmacks.

Die Abhandlung ist nur der erste Teil eines beabsichtigten größeren Werkes und enthält bloß die Untersuchung über den Geschmack im allgemeinen; eine spätere Fortsetzung sollte dann die Geschichte des Geschmacks bei den einzelnen Völkern behandeln. Die Darstellung der geschichtlichen Entwicklung des Geschmacks übergehen wir; er giebt hier nichts Eigenes; bemerkenswert ist nur, daß er lange vor den Schweizern Neukirch und Warnecke als die ersten prinzipiellen Gegner des Lohensteinschen Geschmacks bezeichnet. Das Wort Geschmack, sagt er, wird zunächst von der Empfindung der Zunge gebraucht, kommt aber auch der Wahrnehmung der übrigen Sinne, besonders des Gesichts und Gehörs, zu. „Der Geschmack ist diejenige Empfindung, die in dem gemeinen Sinn durch diejenigen Eindrücke geboren wird, die unsere sinnlichen Werkzeuge verschiedentlich empfangen." Er ist nach Dubos

der Sinn, der den Wert eines jeglichen Dings beurteilt, durch das Auge eine Schilderei, durch das Ohr eine Klang- und Sangweise. Auge, Ohr u. s. w. sind indes nur die Werkzeuge, deren sich die Seele bedient gewisse Eindrücke zu empfinden; sie selbst ist es, die ihr Urteil darüber abgiebt, und dies geschieht durch den Geschmack. Aber Dubos hat mit Unrecht aus ihm einen eigenen sechsten Sinn gemacht. Viel richtiger bezeichnet ihn M. Scudery an M. Dacier als eine Übereinstimmung zwischen esprit und raison d. h. zwischen Verstand und Vernunft wie König falsch übersetzt, oder vielmehr zwischen unmittelbarer Empfindung und Reflexion, was wenigstens die wirkliche Meinung der M. Dacier ist. Hat ein Mensch diesen Einklang, so wird ein Gegenstand, der mit dieser inneren Seelenharmonie stimmt, ihm notwendigerweise gefallen, ein solcher, der nicht dazu stimmt, mißfallen. Fehlt aber dieser innere Einklang in der Seele, so wird auch der schönste Gegenstand mißfallen. Leider ist dies bei den meisten Menschen der Fall und daher erklärt sich die Herrschaft des falschen Geschmacks. König faßt diesen trefflichen Gedanken der M. Dacier noch tiefer in einer an die prästabilierte Harmonie anklingenden Weise, wenn er seine Fassung auch nicht sicher zu formulieren weiß. Er findet es sei von der Natur selbst eine innere Übereinstimmung zwischen der objektiven Beschaffenheit eines Gegenstandes und dem Eindruck vorhanden, den er auf eine harmonisch gestimmte Seele macht. Wie sich in der Natur selbst alles in einem richtigen Gleichmaß und Einklang befindet, so muß unsere Seele eben wegen der Übereinstimmung der äußern Welt mit ihr selbst notwendig an einer solchen Übereinstimmung und Ordnung der äußern Dinge Gefallen finden. Leider hat König diesen schönen und spekulativen Gedanken nicht weiter entwickelt.

Er versucht dann den Begriff des Geschmacks genauer zu analysieren, bewegt sich hier aber in einem verhängnisvollen Schwanken zwischen seinen seitherigen trefflichen Gewährsmännern und der Psychologie des Leibnitz-Wolffischen Systems, wie er sie auffaßt. Zunächst sucht er das Verhältnis des Geschmacks als Empfindungsurteils zu dem angeblich auf deutlicher Erkenntnis der Gründe beruhenden ästhetischen Urteil des Kunstkenners festzustellen. Nach seinen seitherigen Gewährsmännern, Cicero und Quintilian unter den Alten, Evremond, Bonhours, Leibnitz und Dubos unter den Neuern ist der Geschmack reine Sache der unmittelbaren Empfindung und als solche nicht in deutliche Erkenntnis aufzulösen, somit auch nicht demonstrierbar, nicht lehrbar und lernbar. Er ist nach Leibnitz von der Erkenntnis (entendement) verschieden, er besteht in den verworrenen Vorstellungen (perceptions confuses) d. h. in dem, was wir heute Gefühl oder Empfindung nennen; er ist

etwas Instinktartiges, von dem man keine rechte Rechenschaft geben kann (assez rendre raison); er ist eine durch Übung d. h. durch vertraute Beschäftigung mit der Kunst und dem Schönen überhaupt ausgebildete Naturanlage. Wir haben hier eine richtige, wenn auch nicht erschöpfende Beschreibung des Geschmacks. Wenn Dubos ähnlich wie Hutcheson aus dem Geschmack einen eigenen sechsten Sinn macht, so will auch er ihn damit zunächst nur von dem Verstande, wie von der allgemeinen Empfindung des Angenehmen und Unangenehmen, trennen. Wie Leibnitz sieht auch er in ihm eine eigene besondere Anlage, die nur durch Übung, nicht durch theoretische Unterweisung ausgebildet werden kann.

König hätte durch Anschluß an Leibnitz-Dubos zu einer ganz richtigen Auffassung des Geschmacks kommen können; aber die herrschende falsche Auffassung der Leibnitzischen Psychologie hat ihn verleitet, von der sichern Interpretation, die Leibnitz selbst giebt, abzugehen und unverständig gegen Dubos zu polemisieren. Den Geschmack im eigentlichen Sinne unterschieden von der angeblichen deutlichen Einsicht des Philosophen faßt er mit Leibnitz und Dubos richtig, wenn er seinen Begriff, durch seine falsche Psychologie gehindert, auch nicht sicher zu formulieren weiß. Schwierigkeit macht ihm zunächst die Frage, welchem geistigen Gebiet er den Geschmack zuweisen soll, ob dem Verstand oder der Empfindung. Das einemal ist er ihm Sache der Empfindung, die ihr Urteil durch Gefallen und Mißfallen, Lust und Unlust, Zuneigung und Abneigung abgiebt; das anderemal ist er Sache des Verstandes, sofern dieser nach der Empfindung, nicht nach Gründen urteilt. Diese Konfusion zeigt sich auch in seiner Definition des Geschmacks: „Der Geschmack des Verstandes", sagt er, „ist nichts anderes als die zusammengesetzte Kraft der Seele zu empfinden und zu urteilen, vermittelst welcher sie durch die Werkzeuge der Sinne einen gewissen Eindruck empfindet und über denselben alsdann ihre Entscheidung durch eine Zuneigung und Abneigung äußert." Hier wird der Geschmack Sache des Verstandes genannt und doch wieder als eine aus Empfindung und Urteil zusammengesetzte Kraft der Seele bezeichnet. Doch rechnen wir dem philosophisch wenig geschulten Dichter die ungeschickte Formulierung nicht an. Was er meint, ist: Beim Geschmack wirkt Empfindung und Urteil zusammen; das Urteil besteht aber in der mit der Perzeption des Schönen und Häßlichen verbundenen Lust oder Unlust, ist somit faktisch Urteil der Empfindung — wenn sich König auch nach seiner Psychologie das Urteil nur als ein Urteil des Verstandes denken kann. Daß er faktisch den Geschmack doch als Empfindungsurteil faßt, geht auch daraus hervor, daß er nach ihm der Überlegung und Untersuchung vorangeht. Der Geschmack, sagt er, unterscheidet nach einer fertigen

Empfindung, wie die Vernunft nach einer vorgenommenen Untersuchung. So weit also stimmt er mit Leibnitz und Dubos überein. Während nun aber nach diesen der Geschmack als die durch Übung ausgebildete besondere ästhetische Empfindung in Sachen der Schönheit allein und vollgültig entscheidet, muß nach König noch ein weiteres, die deutliche Erkenntnis aus Gründen dazu kommen. Das einemal bezeichnet er dies als ein zweites, höheres Moment des Geschmacks, das andere-mal als etwas davon Unterschiedenes, das er als Urteil dem Geschmack entgegenstellt. Beide, sagt er, sind wesentlich verschieden. Geschmack ist es, wenn die Seele auf den ersten Eindruck durch die natürliche oder verbesserte, aber doch fertige Empfindung urteilt. Urteil dagegen heißt man es, wenn die Seele nach vorhergeschehener Verknüpfung und Trennung verschiedener Begriffe durch Beweisgründe schließt. Die fertige Empfindung, d. h. der natürliche Geschmack muß die Probe dieses Urteils durch Vernunftschlüsse und die Untersuchung nach den Regeln der Kunst aushalten können. König führt die Untersuchung in einer Polemik gegen Dubos und andere Franzosen, die aber ebenso Leibnitz trifft. Er wirft ihnen vor, daß sie den Geschmack für etwas rein Angeborenes halten und leugnen, daß er durch Kunst d. h. durch die Theorie zu erwerben sei. Indes Dubos wie Leibnitz bezeichnen allerdings den Geschmack als etwas Angeborenes (naturel), natürlich der Anlage nach, aber sie sind weit entfernt zu leugnen, daß er der Ausbildung bedürftig wie fähig sei. Da er ihnen aber Sache der Empfindung, nicht des Verstandes ist, fällt für sie natürlich die Lehr- und Lernbarkeit, die Ausbildung durch theoretische Unterweisung weg; als Empfindung kann er nur durch anhaltende und wiederholte Eindrücke des Schönen (usage), durch Hören und Anschauen schöner Gegenstände ausgebildet werden. König muß an einer spätern Stelle selbst zugestehen, daß Frauen und Männer aus der vornehmen Welt ohne alle theoretische Unterweisung vielfach einen weit feineren Geschmack besitzen als die sog. Kunstkenner, und daß sie diesen Geschmack unbewußt und unwillkürlich durch ihren steten Verkehr in einer feingebildeten Gesellschaft erlangen, wie umgekehrt, daß man ein grundgelehrter Mann und dabei ein geschmackloser Pedant sein könne. Aber dieser so ausgebildete Geschmack ist nach König nicht genügend. Es muß deutliche Einsicht in die Gründe des Schönen dazu kommen und hiefür ist theoretische Unterweisung unerläßlich. Zu einem wirklich guten Geschmack ist nach ihm die Vereinigung von Natur d. h. zur Fähigkeit ausgebildeter Anlage und Kunst d. h. Theorie erforderlich; es genügt nicht, richtig zu empfinden, sondern man muß auch die Gründe angeben können, warum einem etwas gefällt oder mißfällt;

jedes von beiden allein ist eine betrügliche Führerin, und nur der besitzt einen vollkommenen Geschmack, der wie ein Vernünftiger wiewohl Ungelehrter empfindet und hernach wie ein Kunstgelehrter darüber urteilt. Das Verhältnis von beidem, von Geschmack im Leibnitzischen Sinn und von dem, was er als Urteil davon unterscheidet, bestimmt er dahin, daß beide naturgemäß übereinstimmen. Der Geschmack lehrt uns durch die Empfindung dasjenige hochschätzen, was die Vernunft unfehlbar gebilligt haben würde, wenn sie Zeit gehabt hätte, solches genugsam zu untersuchen. Die Empfindung ist nichts als der Geschmack des Verstandes. Aber nur durch die Vernunft erhalten wir volle Gewißheit; es ist zwar auch die Empfindung ein Zeichen der Gewißheit, aber die wahre ist doch nur die, die von einer deutlichen Erkenntnis herrührt, und hiezu ist Unterricht, Übung und Untersuchung erforderlich.

König ist zu dieser unglücklichen Entgegensetzung von Geschmack und „Urteil" durch das damals allgemeine Mißverständnis der Leibnitzischen Seelenlehre gekommen. Nach Leibnitz können die verworrenen Vorstellungen in deutliche aufgelöst werden, aber nur zu einem kleinen Teil und auf wenige Augenblicke. Das Wesen der ästhetischen Empfindung besteht nach Leibnitz eben darin, daß sie von Anfang bis zu Ende verworrene Perzeption des Schönen ist und bleibt, und sich nie in deutliche Erkenntnis auflösen läßt; der Genuß, den uns die Musik gewährt, beruht auf einem unbewußten Zählen der Seele. Die Schule dagegen lehrte und verlangte mißverständlich die Erhebung der niedern verworrenen in die höhere deutliche Erkenntnis ganz allgemein und so auch für die ästhetische Empfindung. Da die Wolffische Psychologie auch die Empfindung als Erkenntnis bezeichnet und ein Urteil nur dem Verstande zuschreibt, so sieht sich König dadurch verleitet von Leibnitz abzugehen und auch die Auflösung des Geschmacks in begriffliche Erkenntnis zu verlangen. Erst Baumgarten hat den Sinn von Leibnitz wieder richtig gefaßt und dann Mendelssohn noch vor Kant es ausgesprochen, daß das Gebiet der Empfindung als ein eigenes, selbständiges neben dem des Erkennens und Wollens zu fassen ist, und daß innerhalb desselben der ästhetischen Empfindung, als dem uninteressierten, nicht begrifflich vermittelten Wohlgefallen am Schönen, eine besondere Stelle anzuweisen ist. Indes so weit steht doch auch König noch auf dem Boden der echten Leibnitzischen Philosophie, als auch nach ihm Geschmack und „Urteil" inhaltlich gleich und nur dem Grad und der Art der Deutlichkeit nach verschieden sind, während Bodmer, der ausdrücklich auf Leibnitzischem Boden zu stehen behauptet, Leibnitz so gründlich mißversteht, daß er den Geschmack im üblichen Sinne als etwas Unsicheres und völlig Willkürliches, ja als den falschen

Empfindung, wie die Vernunft nach einer vorgenommenen Untersuchung. So weit also stimmt er mit Leibnitz und Dubos überein. Während nun aber nach diesen der Geschmack als die durch Übung ausgebildete besondere ästhetische Empfindung in Sachen der Schönheit allein und vollgültig entscheidet, muß nach König noch ein weiteres, die deutliche Erkenntnis aus Gründen dazu kommen. Das einemal bezeichnet er dies als ein zweites, höheres Moment des Geschmacks, das andere-mal als etwas davon Unterschiedenes, das er als Urteil dem Geschmack entgegenstellt. Beide, sagt er, sind wesentlich verschieden. Geschmack ist es, wenn die Seele auf den ersten Eindruck durch die natürliche oder verbesserte, aber doch fertige Empfindung urteilt. Urteil dagegen heißt man es, wenn die Seele nach vorhergeschehener Verknüpfung und Trennung verschiedener Begriffe durch Beweisgründe schließt. Die fertige Empfindung, d. h. der natürliche Geschmack muß die Probe dieses Urteils durch Vernunftschlüsse und die Untersuchung nach den Regeln der Kunst aushalten können. König führt die Untersuchung in einer Polemik gegen Dubos und andere Franzosen, die aber ebenso Leibnitz trifft. Er wirft ihnen vor, daß sie den Geschmack für etwas rein Angeborenes halten und leugnen, daß er durch Kunst d. h. durch die Theorie zu erwerben sei. Indes Dubos wie Leibnitz bezeichnen allerdings den Geschmack als etwas Angeborenes (naturel), natürlich der Anlage nach, aber sie sind weit entfernt zu leugnen, daß er der Ausbildung bedürftig wie fähig sei. Da er ihnen aber Sache der Empfindung, nicht des Verstandes ist, fällt für sie natürlich die Lehr- und Lernbarkeit, die Ausbildung durch theoretische Unterweisung weg; als Empfindung kann er nur durch anhaltende und wiederholte Eindrücke des Schönen (usage), durch Hören und Anschauen schöner Gegenstände ausgebildet werden. König muß an einer spätern Stelle selbst zugestehen, daß Frauen und Männer aus der vornehmen Welt ohne alle theoretische Unterweisung vielfach einen weit feineren Geschmack besitzen als die sog. Kunstkenner, und daß sie diesen Geschmack unbewußt und unwillkürlich durch ihren steten Verkehr in einer feingebildeten Gesellschaft erlangen, wie umgekehrt, daß man ein grundgelehrter Mann und dabei ein geschmackloser Pedant sein könne. Aber dieser so ausgebildete Geschmack ist nach König nicht genügend. Es muß deutliche Einsicht in die Gründe des Schönen dazu kommen und hiefür ist theoretische Unterweisung unerläßlich. Zu einem wirklich guten Geschmack ist nach ihm die Vereinigung von Natur d. h. zur Fähigkeit ausgebildeter Anlage und Kunst d. h. Theorie erforderlich; es genügt nicht, richtig zu empfinden, sondern man muß auch die Gründe angeben können, warum einem etwas gefällt oder mißfällt;



jedes von beiden allein ist eine betrügliche Führerin, und nur der besitzt einen vollkommenen Geschmack, der wie ein Vernünftiger wiewohl Ungelehrter empfindet und hernach wie ein Kunstgelehrter darüber urteilt. Das Verhältnis von beidem, von Geschmack im Leibnitzischen Sinn und von dem, was er als Urteil davon unterscheidet, bestimmt er dahin, daß beide naturgemäß übereinstimmen. Der Geschmack lehrt uns durch die Empfindung dasjenige hochschätzen, was die Vernunft unfehlbar gebilligt haben würde, wenn sie Zeit gehabt hätte, solches genugsam zu untersuchen. Die Empfindung ist nichts als der Geschmack des Verstandes. Aber nur durch die Vernunft erhalten wir volle Gewißheit; es ist zwar auch die Empfindung ein Zeichen der Gewißheit, aber die wahre ist doch nur die, die von einer deutlichen Erkenntnis herrührt, und hiezu ist Unterricht, Übung und Untersuchung erforderlich.

König ist zu dieser unglücklichen Entgegensetzung von Geschmack und „Urteil“ durch das damals allgemeine Mißverständnis der Leibnitzischen Seelenlehre gekommen. Nach Leibnitz können die verworrenen Vorstellungen in deutliche aufgelöst werden, aber nur zu einem kleinen Teil und auf wenige Augenblicke. Das Wesen der ästhetischen Empfindung besteht nach Leibnitz eben darin, daß sie von Anfang bis zu Ende verworrene Perzeption des Schönen ist und bleibt, und sich nie in deutliche Erkenntnis auflösen läßt; der Genuß, den uns die Musik gewährt, beruht auf einem unbewußten Zählen der Seele. Die Schule dagegen lehrte und verlangte mißverständlich die Erhebung der niedern verworrenen in die höhere deutliche Erkenntnis ganz allgemein und so auch für die ästhetische Empfindung. Da die Wolffische Psychologie auch die Empfindung als Erkenntnis bezeichnet und ein Urteil nur dem Verstande zuschreibt, so sieht sich König dadurch verleitet von Leibnitz abzugehen und auch die Auflösung des Geschmacks in begriffliche Erkenntnis zu verlangen. Erst Baumgarten hat den Sinn von Leibnitz wieder richtig gefaßt und dann Mendelssohn noch vor Kant es ausgesprochen, daß das Gebiet der Empfindung als ein eigenes, selbständiges neben dem des Erkennens und Wollens zu fassen ist, und daß innerhalb desselben der ästhetischen Empfindung, als dem uninteressierten, nicht begrifflich vermittelten Wohlgefallen am Schönen, eine besondere Stelle anzuweisen ist. Indes so weit steht doch auch König noch auf dem Boden der echten Leibnitzischen Philosophie, als auch nach ihm Geschmack und „Urteil“ inhaltlich gleich und nur dem Grad und der Art der Deutlichkeit nach verschieden sind, während Bodmer, der ausdrücklich auf Leibnitzischem Boden zu stehen behauptet, Leibnitz so gründlich mißversteht, daß er den Geschmack im üblichen Sinne als etwas Unsicheres und völlig Willkürliches, ja als den falschen

Geschmack des Pöbels bezeichnet, und ihm als wahren Geschmack die begriffliche Einsicht in die Gründe des Gefallens und Mißfallens entgegenstellt.

Wie der Geschmack nach König bei allen Menschen und zu allen Zeiten gleich ist, so erstreckt er sich auch über das ganze Gebiet des geistigen Lebens, auf das der Wissenschaft, wie auf das des sittlichen Handels so gut, wie auf das eigentliche Gebiet des Schönen.

So giebt König mit Benützung der besten ausländischen, besonders französischen Schriftsteller und mit bestimmter, wenn auch nicht ausgesprochener Anlehnung an die Wolffische Philosophie (vergl. Brief an Bodmer vom 1. September 1726 bei Brand Brockes) eine für damalige Zeit wirklich treffliche Darstellung der Lehre vom Geschmack, weit mehr als bald darauf Bodmer auf vermeintlicher Grundlage jener Philosophie zu geben vermocht hat. Er erkennt richtig, daß der Geschmack zunächst Empfindung und das Geschmacksurteil somit Empfindungsurteil ist, wenn er auch Empfindung und Urteil durch jene Philosophie verleitet in einen falschen Gegensatz bringt; er erkennt ferner, daß der Geschmack angeboren, aber wie jede Fähigkeit bildungsfähig wie bildungsbedürftig ist, wenn er auch fälschlich die Ausbildung durch Theorie und Unterricht dazu für erforderlich hält; er erkennt ferner richtig, daß mit dem Geschmacksurteil stets ein ästhetisches Wohlgefallen oder Mißfallen verbunden ist, ebenso, daß der Geschmack seine Stelle vorwiegend im Gebiet der Kunst hat, sich aber daneben doch auch auf alle andern Gebiete des Lebens erstreckt. Mit letzterer Bemerkung kommen wir auf den zweiten Teil der Abhandlung, auf den Abschnitt über den besonderen Geschmack.

Diese Partie ist weit schwächer. Schon die Unterscheidung von allgemeinem und besonderem Geschmack ist ganz falsch; man kann nur von Geschmack und von seiner Äußerung in dem einzelnen bestimmten Geschmacksurteil sprechen. Indes dies ist es nicht, was König meint; er verbindet überhaupt keinen bestimmten Begriff damit. Der besondere Geschmack, sagt er, ist so mannigfaltig, als es die Völker, Gemüter, Gebräuche, die Lehren oder Wissenschaften sind. Aus dieser unglücklichen Zusammenstellung ergiebt sich, daß er den speziellen Geschmack in den einzelnen Künsten und Wissenschaften und die Verschiedenheit desselben bei Völkern, Individuen und Zeiten untereinander wirft. Daß so die Ausführung unglücklich ausfallen mußte, ist selbstverständlich; doch finden sich auch hier manche gute und fruchtbare Bemerkungen. Der besondere Geschmack zerfällt nach ihm in Geschmack in Ansehung des Glaubens, des Willens, des Verstandes; er meint Theologie, Ethik und Wissenschaft im engern Sinne. Den sittlichen Geschmack definiert er „als eine durch die Ver-

nunft geübte Gemütsempfindung, das Wahre zu erkennen, das Gute zu verlangen und das Edelste und Beste zu wählen." Aus der verworrenen Ausführung, die die verschiedensten Dinge zusammenwirft, geht doch so viel hervor, daß der Gedanke zu Grunde liegt, den später Mendelssohn und Schiller nach Shaftesbury ausgeführt haben, daß der Mensch das Gute nicht aus philosophischer Erkenntnis, sondern aus innerer Neigung thun solle, und daß zu diesem Behufe das Gute in das Gewand des Schönen gekleidet werden müsse. Aber er hat diesen Gedanken nicht richtig zu fassen vermocht. Seine Konfusion zeigt sich besonders darin, daß er zu dem sittlichen Geschmack auch den Geschmack in der Kunst rechnet. Er herrscht, sagt er, fast über alle Handlungen des Menschen bis auf die geringsten Kleinigkeiten, von der ersten Kunst bis auf das letzte Handwerk. Dies wird nun im einzelnen weiter ausgeführt. Es ergiebt sich, daß er unter Kunst hier nur das Kunsthandwerk, Gartenbau, Anordnung von Festen und dergleichen versteht, während er die eigentlichen Künste dem Verstande zuweist. Daß er den Geschmack nicht auf das enge Gebiet der eigentlichen Kunst einschränkt, sondern auf das ganze Gebiet des Lebens ausdehnt, ist jedenfalls anzuerkennen.

Den Geschmack in Wissenschaft und Kunst bringt er der Wolffschen Psychologie gemäß unter der Rubrik „Geschmack in Sachen des Verstandes" unter. Was er über den Geschmack in den eigentlichen Künsten giebt, ist ganz dürftig. Er sagt, sein eigentlicher Gegenstand sei der Geschmack in Poesie und Beredsamkeit und das, was hier gelehrt werde, lasse sich auch auf die übrigen Künste anwenden. Aber auch das, was er über jenen giebt, ist überaus dürftig und umfaßt nur knapp drei Seiten unter 104. Er definiert ihn „als eine Fertigkeit des Verstandes, das Wahre, Gute und Schöne richtig zu empfinden und von dem Falschen, Schlimmen und Häßlichen, sowohl was die Gedanken und Ausdrückungen, als die ganze Einrichtung betrifft, genau zu unterscheiden, wodurch im Willen eine gründliche Wahl und in der Ausübung eine geschickte Anwendung erfolgt." Er ist für den Dichter und Redner unerläßlich und kann weder durch Übung noch durch theoretische Kenntnis ersetzt werden. Er ist, wie auch in anderen Künsten und Wissenschaften zweifacher Art, nämlich entweder empfindender oder wirkender Geschmack, d. h. Geschmack des schaffenden Künstlers oder des genießenden Lesers oder Zuhörers. Für den Dichter wie für den Künstler überhaupt sind beide Arten erforderlich. Dies ist alles, was der Verfasser über sein eigentliches Thema, den Geschmack in Poesie und Beredsamkeit zu geben weiß.

Ganz schwach ist seine Ausführung über die Verschiedenheit des

Geschmacks, d. h. über die Frage nach der Allgemeingültigkeit desselben im Verhältnis zu der faktischen Verschiedenheit bei den einzelnen Individuen wie bei ganzen Völkern. Schon daß er auch diese Frage unter der Rubrik besonderer Geschmack, d. h. Anwendung des Geschmacks auf die einzelnen Künste und Wissenschaften unterbringt, zeugt von seiner Unklarheit. Daß der sogenannte besondere Geschmack mit dem allgemeinen, von dem er ja nur die Anwendung ist, notwendig stimmen muß, ist selbstverständlich. Eine ganz andere Frage ist es, wie fern sich die faktische Verschiedenheit des Geschmacks bei Individuen und Völkern mit der behaupteten Allgemeingültigkeit vereinigen lasse. König kommt hier über Gemeinplätze nicht hinaus. Erst Mendelssohn hat später diese Frage tiefer und richtiger gefaßt. Der Geschmack, sagt unser Verfasser, ist verschieden nach Ländern, Völkern, Gemütsarten, Lehren, Wissenschaften, Künsten, Sitten und Gebräuchen, eben wie im Willen, im Verstande und den äußerlichen Sinnen verschiedener Menschen. Jeder kann in seiner Art gut sein, sofern er mit den Grundsätzen des allgemeinen guten Geschmacks übereinkommt. Über diese nichtssagende Phrase kommt er nicht hinaus, eine Lösung des schwierigen Problems versucht er nur durch Anhäufung von Beispielen und Analogien. Es ist, sagt er, mit der Verschiedenheit des besonderen Geschmacks wie mit den Gesichtern: alle haben etwas sich Ähnliches, und doch auch etwas Besonderes, aber der Geschmack kann sowohl richtig, als ein Gesicht wohlgebildet heißen, wie verschieden sie auch von allen anderen sein mögen, wenn er nur überhaupt in den Regeln des Guten und des Schönen gegründet ist. Wir können den Geschmack eines anderen nicht tadeln, ob er einer Freundlichen oder Schönen, einer Sittsamen oder Munteren, einer Weiß- oder Braunhaarigen, einer Blau- oder Schwarzäugigen seine Zuneigung gönnet. Letzteres erinnert an eine Stelle von Mendelssohn in seiner Abhandlung über den Geschmack; aber während dieser bemüht ist, die Allgemeingültigkeit innerhalb der Verschiedenheit zu begründen, stellt König einfach eine Behauptung auf. Er verwahrt sich nur gegen die etwaige Konsequenz, die man ihm ziehen könnte. Man darf dies nicht dahin ausdehnen, sagt er, als ob jeder Geschmack gut wäre, als ob man keine Regeln vom Geschmack geben könnte. Wie verschieden auch der besondere Geschmack sein mag, um gut zu sein, muß er mit dem allgemein guten übereinkommen. Er bemüht sich nun vergeblich zu sagen, worin dies besteht. Er führt das bekannte Wort an, es finde sich in den Werken der Kunst eben ein solcher Punkt der Vollkommenheit, wie die Güte und Zeitigung in denjenigen Dingen, welche die Natur hervorbringt. Derjenige, welcher diesen Punkt nicht gewahr wird, hat einen mangel-

haften Geschmack. Diesen Punkt der Reife genauer zu definieren, gelingt ihm nicht. Er kommt zuletzt auf den Gemeinplatz zurück: gut, wahr und schön sei, was nach dem allgemeinen Ausspruch aller Kunstverständigen nach einer genauen Untersuchung den Regeln der Natur, der Kunst, der Erfahrung gemäß sei, oder an einer anderen Stelle, was es nach dem allgemeinen Eindruck der vernünftigen Welt sei. Ein sicheres, sachliches Merkmal für das, was nach dem allgemeinen Geschmack als schön, wahr und gut erscheinen muß, weiß er nicht aufzufinden. Aus einer langen Stelle, die er aus Rollin anführt, ergiebt sich eben die Ansicht, daß der Geschmack im Grund eben doch nur Sache des Taktes ist, beruhend auf einer glücklichen Naturanlage, ausgebildet durch eifrige Beschäftigung mit dem Schönen, durch theoretische Betrachtung und, wie Fontenelle meint, durch Umgang mit der feinen Welt, dem Hofe, Künstlern und Gelehrten. Daß aber auch hier noch große individuelle Verschiedenheit des Geschmacks besteht, ist eine Thatsache, und in was nun diese Verschiedenheit innerhalb dieser Allgemeinheit begründet ist und, ob doch nicht eine von diesen Geschmacksrichtungen die richtigere oder richtigste ist, untersucht König nicht. Hier setzt später Mendelssohn ein.

Gleichzeitig mit Königs Abhandlung erschien von Seiten der Schweizer die verspätete Streitschrift: „Anklagung des verderbten Geschmacks“ ꝛc. und die Schrift über den Einfluß und Gebrauch der Einbildungskraft. Erstere haben sie später noch für wichtig genug gehalten, sie in ihren Streitschriften wieder abdrucken zu lassen. Durch die oben angeführten Bemerkungen in den Tadlerinnen gereizt, wendet sich Bodmer gegen eine Abhandlung derselben über das Sinnreiche, die allerdings im höchsten Grad kläglich ist und die Kritik geradezu herausfordert, und zugleich gegen den Hamburger Patrioten. Die Schrift ist unbedeutender als die einschlägigen Ausführungen in den Diskursen und für uns verhältnismäßig wertlos. Nur ein Fortschritt ist zu konstatieren: sie haben unterdessen das Studium von Wolff begonnen. Seine demonstrative Methode imponiert ihnen und so rühmen sie sich nun, daß ihre Urteile nicht auf dem Dünkel der Kunstrichter, sondern auf gewissen festgesetzten Grundsätzen aufgebaut seien. Während in den Diskursen der Geschmack noch etwas rein Individuelles ist, legen sie hier dem ästhetischen Urteil Demonstrierbarkeit, somit Objektivität, so gut wie dem logischen Urteil bei. Sie stützen ihre Fassung des Sinnreichen und Scharfsinnigen auf die Wolffische Definition von Witz und Scharfsinn, aber sie vermögen sie nur mühselig und breit weiter auszuführen. Sind so die ersten Teile für unseren Zweck wertlos, so bezeichnet der letzte Abschnitt von der Poesie einen gewissen Fortschritt

über die Diskurse hinaus, sofern jetzt an die Stelle der bloßen Naturnachahmung der Begriff der schöpferischen Phantasie stärker betont wird. Dem Skribenten, heißt es hier, ist der weite Umkreis der Natur viel zu eng, er bildet Geschöpfe, die nie gewesen und nie sein werden. Als Alexander die ganze Welt bezwungen, klagte er, daß nicht mehr Welten für seinen Mut da seien. Aber ein lebhafter Kopf baut sich selbst in seiner erhitzten Phantasie neue Welten, die er mit neuen Einwohnern bevölkert, die von einer fremden Natur sind und eigenen Gesetzen folgen. Die weitere Ausführung dieses Gedankens bereitet uns eine völlige Enttäuschung. Der Verfasser denkt nämlich bei der Thätigkeit der schöpferischen Phantasie nur an die Allegorie, die Äsopische Fabel und die damals so beliebten Totengespräche. Von Interesse dürfte es sein, einige Sätze aus dem Abschnitt über die Poesie anzuführen. Als Zweck derselben wird bezeichnet, daß sie auf ergötzende Art unterrichte. Die ganze Dichtung muß einen mystischen Sinn haben; gemeint ist damit die Allegorie in dem damals üblichen weiteren Sinn. Sie muß ferner wahrscheinlich sein, d. h. sich entweder auf Wahrheit oder auf einen allgemein angenommenen Wahn gründen. Alle Umstände in einem Gedichte müssen genau mit einander übereinstimmen. Sie müssen ferner ihre besondere Bedeutung haben und den mystischen Sinn des ganzen Systems vollkommen machen. Die Ähnlichkeit der Bilder des erdichteten Systems und des mystischen Systems dürfen weder allzunahe noch allzuentfernt sein. Offenbar schwebt ihm bei dieser ganzen konfusen Ausführung die Ansicht Bossus über das Epos vor.

Schon in der eben besprochenen Schrift verweisen sie auf ein größeres Werk, das sie in Arbeit haben. Es ist das die Schrift über die Einbildungskraft, die aber erst zwei Jahre später, 1727, wirklich erschien. Sie planten ein großes, Poesie und Beredsamkeit umfassendes, auf Grund der Wolffischen Philosophie aufgebautes systematisches Werk. Es ist somit unwahr, wenn Danzel behauptet, daß Gottsched zuerst auf diesen Gedanken gekommen sei. Von diesem großen Werke ist indes nur dieser erste Teil erschienen, unter dem nach damaliger Sitte weitschichtigen Titel: Von dem Einfluß und Gebrauche der Einbildungs-Krafft; Zur Ausbesserung des Geschmacks: oder: Genaue Untersuchung aller Arten Beschreibungen, worinnen die ausgelesensten Stellen der berühmtesten Poeten dieser Zeit mit gründlicher Freiheit beurteilet werden.

Vorangeschickt ist eine lange Dedikation an Wolff, worin sie sich über ihr Vorhaben aussprechen. Schon diese ist höchst bezeichnend. Wolffs Schriften, sagen sie, haben leider noch nicht den verdienten Einfluß auf die Verbesserung des Verstandes und der Tugend gehabt.

Seine demonstrative Art zu philosophieren werde sich erst dann recht äußern, wenn Männer aufstehen, die sie auch auf die Künste anwenden und diese auf gewisse feste Grundsätze aufbauen und in einer verknüpften Ordnung vortragen. Dies ist also das Programm einer vollständigen philosophischen Ästhetik, freilich faktisch mit Beschränkung auf die sog. schönen Wissenschaften. Alle Teile der Wohlredenheit — die Verfasser werfen Poesie und Beredsamkeit stets durcheinander — müssen auf festgesetzte philosophische Anfänge, d. h. Prinzipien begründet und von einander abgeleitet werden können. Noch fehlt es an einem Werk, wie es der Spectator verlangt, „daß ein guter Kritikus ein ganzes Werk, das in gutem Geschmack geschrieben, behandle und genau und ausführlich die Quelle und Ursache aufzeichnen möchte, aus welcher die unterschiedliche Schönheit desselben und das daher entspringende Ergötzen abfließet.“ Mit diesem Mangel an sicherer theoretischer Grundlage hänge es aufs engste zusammen, daß die Kritik in Deutschland willkürlich und persönlich parteiisch sei. Der Verfasser rühmt von sich, daß er selbst die erforderliche Wahrheitsliebe besitze und ebenso auch keinem anderen zumute, ihm auf Treu und Glauben statt auf Gründe hin zu glauben. „Diese Gemütsart habe ihn zu dem lang bedachten Vorhaben gebracht, alle Teile der Beredsamkeit in mathematischer Gewißheit auszuführen und den wahren Quellen des Ergötzens sowohl, das uns gute Schriften geben, als der Kaltsinnigkeit, in der uns schlimme Werke stehen lassen, nachzuspüren.“ Das Werk soll aus fünf Bänden bestehen. Diese Einteilung gründe sich auf die verschiedenen Kräfte der Seele, von denen die verschiedenen Stücke der Wohlredenheit und der Poesie hervorgebracht werden. Der erste Teil, der allein erschien, soll von dem Einfluß der Einbildungskraft auf die Beredsamkeit handeln und alle Gattungen von Beschreibungen der Dinge, so die Natur und Kunst hervorbringt, auch selbst die Beschreibungen des menschlichen Gemütes, die Charaktere oder Sitten genannt werden, enthalten. Der zweite Teil soll untersuchen, was in den Reden oder Schriften geistreich oder scharfsinnig ist, auch lehren, was der Witz als eine besondere Kraft der Seele für einen Einfluß auf die Beredsamkeit hat. Der dritte Teil soll davon handeln, worin der gute Geschmack in allen Gattungen der Dichtkunst besteht, und wie die Kraft zu dichten gebraucht werden muß. Der vierte Band soll die Theorie der besondern Gattungen der Dichtkunst Epos, Drama, Satire, Ekloge und Ode geben. Der fünfte Teil soll von dem höchsten Grad der Vollkommenheit in der Wohlredenheit, dem Erhabenen, handeln und im kritischen Anschluß an Longin einen ganz neuen Begriff desselben aufstellen. Schon aus diesem Schema geht hervor, daß die Verfasser das Zeug nicht besaßen, eine philosophische

Grundlegung der Künste oder auch nur der Beredsamkeit und Poesie zu geben. Hiezu fehlt es ihnen nicht allein an philosophischer Schulung, sondern an logischem Denken überhaupt, wie diese konfuse Skizze aufs deutlichste darthut. Neben dieser theoretischen Grundlegung verfolgt der Verfasser noch einen weitern Hauptzweck, nämlich einen kritischen. Es soll eine vollständige Kritik der Schriften aller Deutschen gegeben werden, der schlechten wie der guten, der alten wie der neuen, ganz besonders der poetischen, und der Verfasser hofft auf diese Weise den richtigen Geschmack in Deutschland zu begründen. Denn der gute Geschmack ist nicht etwa etwas Angeborenes; er ist eine scharfsinnige und geübte Fertigkeit das Gute, Schöne und Wahre in den Gedanken und Schriften zu erkennen. Die Anlage dazu ist bei allen Menschen gleich; aber von der Unterweisung der Lehrer und von der Lektüre hängt es ab, ob sich diese Anlage zum guten oder zum falschen Geschmack entwickelt. Er beruht vornehmlich in dem Scharfsinn des Verstandes, der den Gebrauch der übrigen Sinne der Seele bestimmt. Es muß sich somit aus guten Gründen beweisen lassen, warum etwas gefällt, das andre mißfällt. Diesem Programm gemäß ist somit das geplante Werk nach seiner kritischen, wie nach seiner theoretischen Seite hin eine systematische Ausführung der in den Diskursen begonnenen kritisch-theoretischen Untersuchungen und der Verfasser selbst erklärt ausdrücklich, was er gebe, treffe mit den Ansichten von Rubeen in den Diskursen zusammen; er wolle nur eine weitere Ausführung der dort nur skizzierten Ideen geben. Da nun Rubeen-Bodmer der Verfasser der theoretischen und kritischen Artikel in den Diskursen ist, so liegt es nahe, auch bei unserer Schrift Bodmer den Hauptanteil zuzuschreiben. Faktisch aber gehört ihm nur der grundlegende theoretische Teil, der kritische, wenigstens der über die Beschreibungen, Breitinger an. (Vgl. weiter unten über die Urheberschaft der Schrift von den poetischen Gemälden der Dichter.) Obwohl von dem großangelegten Werke nur der erste Band erschien, vermögen wir uns doch von dem Fehlenden aus den übrigen Schriften der Schweizer zum großen Teil ein ziemlich treues Bild zu machen. Der Briefwechsel über den Geschmack, der nur wenig später fällt, ersetzt uns die erste Hälfte von Band III vollständig; die Anklage des verderbten Geschmacks giebt uns mindestens eine ausführliche Skizze von Band II; für die zweite Hälfte von Band III, die Lehre von der Kraft zu dichten, können wir manches aus Breitingers Kritischer Dichtkunst entnehmen; doch dies ist bedenklich, weil diese ja weit später fällt; für Band III dagegen, die Lehre von den einzelnen Dichtungsgattungen, dürfen wir den eingehenden Diskurs über die Äsopische Fabel in den Diskursen

und den Abschnitt über die Tragödie im Briefwechsel mit Conti beiziehen.

Ein ganz eigentümliches Streiflicht auf die Behauptung des Verfassers, daß er sein System auf der Grundlage der Wolffischen Philosophie aufführen wolle, wirft die Thatsache, daß die Untersuchung alsbald mit dem uns aus den Diskursen bekannten, von Locke entlehnten Satze anhebt, daß der Mensch nichts mit auf die Welt bringe als die Sinnesorgane und die Wundergierigkeit die ihn reize diese Sinne zu gebrauchen, daß somit die Sinne uns die ersten Begriffe von den Dingen liefern. Indes die Sinneseindrücke, fährt der Verfasser fort, sind etwas bloß Momentanes und würden alsbald wieder aus dem Gedächtnis verschwinden, wenn der Mensch nicht noch eine andere Seelenkraft hätte, die Einbildungskraft, die der Verfasser mit Wolff als die Fähigkeit definiert, die Sinneseindrücke fest zu halten und wieder zu erneuern, und das Entfernte uns gegenwärtig zu machen. Ist sie von den Sinnen ungestört ganz allein für sich, so gerät der Mensch gleichsam außer sich und glaubt die Dinge gleichsam vor Augen zu sehen. Sie läßt sich durch Aufmerksamkeit und Übung bereichern und erweitern. Redner und besonders Dichter bedürfen vor allem einer guten und reichen Einbildungskraft; sie müssen sich einen guten Vorrat von Gefilden und Waldscenen und den mannigfaltigsten Schaugerichten des Landlebens sammeln. Dies klingt ganz auffallend an Vida an, den Bodmer später in der Schrift über die Gemälde der Dichter auch citiert; doch ist unsere Stelle aus dem Spectator, Stück 417, entlehnt. Der Dichter muß ferner von allem, was die Kunst hervorgebracht hat, wohl unterrichtet sein, wie ja Homer nach dem großen Weltweisen Montaigne alle Künste gekannt hat. Besonders gilt dies für den epischen Dichter. Ist die Einbildungskraft so reichlich angefüllt, so wird sie eine Schrift mit lebendigen Bildern und Gemälden beleben, die den Leser gleichsam bezaubern, so daß er darüber vergißt, daß er nur die Beschreibung der Sache liest, und die Dinge selbst vor sich zu sehen glaubt. Wir haben hier, wie schon gesagt, die Wolffische Fassung der Einbildungskraft als einer rein reproduktiven Thätigkeit, völlig verschieden von der schöpferischen Phantasie; aber die Wirkung, die der Verfasser ihr zuschreibt, paßt doch mehr auf die schöpferische Phantasie, als auf die bloß reproduktive Imagination. Auch der folgende Abschnitt über die Ähnlichkeit von Poesie und Malerei ist nur eine etwas weitere Ausführung des bereits in den Diskursen Gegebenen. Beschreibungen — sie bilden ja, wie wir gesehen, den Hauptteil der Poesie — sind Gemälde der Dinge, die durch ihre Ähnlichkeit mit dem Urbild ergötzen. Poesie und Malerei sind aufs engste

verwandt. Beide wollen uns abwesende Dinge vergegenwärtigen und gleichsam vor Augen stellen; beide suchen durch die Ähnlichkeit zu ergötzen; beide haben die gleiche Lehrmeisterin, die Natur. Verschieden sind sie nur in der Ausführung: die eine malt mit Worten und der Feder, die andere mit Pinsel und mit Farben. Aber eben daraus entspringt für den Schreiber ein großer Vorzug vor dem Maler. Letzterer kann nicht weiter gehen, als das Gesicht zu belustigen; schon der Bildhauer vermag mehr, sofern er auch auf den Tastsinn wirkt. Bildhauer und Maler können eine Sache nur in einer Stellung abbilden; ihre Bilder sind ferner nur tote Bilder und ermangeln der Bewegung. Dem Schreiber dagegen steht die ganze Natur offen und alles ist voll Leben und Bewegung in seinen Gemälden; seine Personen und Sachen ändern ihre Stellung nach Belieben; er läßt sie von allen Seiten sehen, er wirkt durch seine Beschreibung zugleich auf alle Sinne[1]. Da die Aufgabe des Malers wie des Schreibers ist, die Dinge der Wirklichkeit deutlich und treu abzuschildern, so bedürfen beide in erster Linie einer intensiven Aufmerksamkeit auf die Gegenstände. Diese ist aber wesentlich bedingt durch eine starke Neigung zu einer Sache; sie ist es, die die Einbildungskraft aufschwellt, wie der Wind das Feuer entflammt. Daher haben zärtliche und empfindsame Seelen, Leute von wollüstigem Temperament eine gute und feurige Einbildungskraft. Dies kommt nicht, wie einige meinen, daher, daß ihr Gehirn trockner ist und die Bilder desselben nicht so leicht auslöschen, wie bei feuchten, sondern daher, daß die cholerischen, wollüstigen Naturen insgemein „lebreiche", empfindsame Seelen haben und sich schnell in einen Gegenstand verlieben. Die Frage, welches Temperament für die Poesie das geeignetste sei, wurde damals viel erörtert; noch Baumgarten behandelt sie. Unser Verfasser wirft offenbar cholerisch und sanguinisch zusammen.

Im Anschluß an die Lehre von der Einbildungskraft behandelt der Verfasser, wie schon in den Diskursen, die Lehre von den Beschreibungen; ganz konsequent von seinem Standpunkte aus. Denn da nach ihm die Thätigkeit des Dichters darin besteht, die Bilder der Dinge, die er selbst in seine Imagination aufgenommen, in die der Leser zu malen, so ist die Poesie ihrem Wesen nach ja eben Gemälde oder Beschreibung. Der Verfasser schickt seiner Untersuchung einige einleitende Bemerkungen voran: die Deutschen sind den Franzosen in der Schilderung der toten Werke der Natur überlegen, während diese in der „scharfsinnigen", d. h. geistreichen Schreibart den Vorrang

[1] Nach dem Spectator Stück 416 und 417.

haben. Es wäre zu wünschen, daß jemand alle guten Beschreibungen in einer wohlgeordneten Sammlung vereinigte nach den Kategorien des Großen, des Schönen, des Ungemeinen; denn aus diesen drei Quellen fließet alles Vergnügen, das die Einbildungskraft bietet[1]. Eine solche Sammlung wäre eben so wunderbar und ergötzend, wie eine Galerie der berühmtesten Gemälde der vorigen Jahrhunderte. Bei den Anforderungen, die an eine gute Beschreibung zu machen sind, wiederholt der Verfasser das schon früher in den Diskursen Gegebene, aber er erweitert und ergänzt es auf eine seine frühere Ansicht wenigstens im Prinzip wesentlich umgestaltende Weise. Eine Beschreibung muß vollständig sein. Dies wird aber nicht mehr als Forderung photographisch treuer Nachbildung gefaßt, sondern jetzt vom Standpunkt des Lesers aus so formuliert: Die Beschreibung muß alle Begriffe und Empfindungen wecken, die das Urbild selbst erregt. Ganz richtig erkennt der Verfasser, daß dies nicht durch photographisch treue Wiedergabe, sondern vielmehr dadurch geschieht, daß der Dichter die wichtigsten Umstände herausgreift und die Nebenumstände bei Seite läßt. Denn alles Unnötige in der Darstellung zerstreut die Aufmerksamkeit und schwächt den Eindruck. Wir haben in dieser Auffassung den Keim der späteren Lehre Breitingers von der abstractio imaginationis und damit einen wesentlichen Fortschritt über die Auffassung in den Diskursen hinaus. Aber der Verfasser vermag diesen neuen richtigen Standpunkt nicht festzuhalten, geschweige weiter zu entwickeln. Er untersucht in dem folgenden Abschnitt die Ursache des Vergnügens, das wir an den Beschreibungen oder der Nachbildung der Wirklichkeit überhaupt empfinden. Er geht hier von dem schwierigsten und verwickeltsten Punkte aus, von der Frage nach der Ursache des Vergnügens, das wir an der Darstellung häßlicher und schrecklicher Gegenstände empfinden, eine Frage, die er aus Aristoteles kennt und schon in den Diskursen berührt. Hier giebt er eine weitere Ausführung, die aber beweist, daß er einer so schwierigen Frage nicht gewachsen ist. Nicht allein das Schöne, Angenehme und Gute, sagt er, darf Gegenstand der poetischen und malerischen Gemälde sein. Wo freilich die Schönheit des Urbilds zu der Schönheit der Beschreibung noch hinzu kommt, ist die Wirkung eine doppelte. „Aber auch die Beschreibung dessen, was an sich traurig, erbärmlich, häßlich, eckelhaft, schrecklich ja scheußlich ist, ergötzt in der Beschreibung ebenso gut, als die Beschreibung von Venerischen Cupidons, Adonen, Anacreons und Floren." Das Unreife der Einsicht zeigt sich hier darin, daß der Verfasser unter den Stoffen, die in der Wirk-

[1] Nach Spectator, Stück 412.

lichkeit einen unangenehmen oder widrigen Eindruck machen, die künstlerisch verwertbaren von den ästhetisch unbrauchbaren, d. h. auch in der Nachbildung Widerwillen und Ekel erregenden nicht zu unterscheiden vermag. Er meint auch das Ekelhafte, wie die Schilderung eines Lazaretes, vermöge ebenso zu ergötzen, wie die von lieblichen idyllischen Scenen. Denn das Ergötzen, das eine wohlgetroffene Beschreibung macht, kommt nicht direkt von dem beschriebenen Gegenstand, sondern — nicht etwa von der künstlerischen Vollendung des Nachbildes — von der Vergleichung zwischen den Eindrücken, die die Beschreibung einerseits, das Urbild andererseits macht. Addison, bemerkt der Verfasser, hält es für unmöglich, die psychologische Ursache dieses Vergnügens näher anzugeben; er selbst rühmt sich sie entdeckt zu haben. Das menschliche Gemüt, sagt er, findet sich nie so zufrieden, als wenn es mit einem Geschäfte umgehet, das ihm eine gute Meinung von seiner Fähigkeit erweckt. So findet sich unser Stolz geschmeichelt, wenn wir bei einer Beschreibung Urbild und Abbild vergleichen. Wir glauben, der Verfasser wolle uns nicht belehren, sondern habe sein Gemälde uns zu unserer Beurteilung übergeben. Daher ist unser Vergnügen da geringer, wo man uns einen Gegenstand beschreibt, von dem wir kein Urbild kennen. So bei der Beschreibung von chimärischen Undingen, ebenso einer Landschaft, die wir nie gesehen haben. Letztere Auffassung ist ganz folgerichtig, sobald man das ästhetische Vergnügen in die Wahrnehmung der Ähnlichkeit von Urbild und Abbild setzt und wir finden deshalb diesen Gedanken auch noch bei J. E. Schlegel und Mendelssohn. Erst Lessing bricht nach dem Vorgang von Dubos definitiv damit. Je größer die Ähnlichkeit, desto größer ist natürlich nach dieser Auffassung das Vergnügen, das die Nachahmung gewährt. Dies wird noch gesteigert durch die Wahrnehmung der Fähigkeit des menschlichen Geistes, der im stande ist, die göttlichen Werke des obersten Meisters nachzubilden; Erstaunen und Entzückung befällt uns und füllt uns mit prächtigen Einbildungen von seiner Würde. Auch diesen Gedanken hat später Mendelssohn von Bodmer entlehnt, doch etwas tiefer zu fassen gesucht. Da die poetischen und malerischen Gemälde, wie die Kunst überhaupt, wesentlich zur Belehrung dienen, so wird die Größe dieses Vergnügens natürlich auch von der Größe der Belehrung abhängen; denn die Erweiterung unserer Erkenntnis geschieht nie ohne Ergötzen. Es ist das die Paraphrase des bekannten Satzes von Aristoteles. So gehen in diesem Abschnitt über das Wesen und die Ursache des Vergnügens an den Nachbildungen der Kunst die guten Gedanken des vorigen wieder verloren.

Die Schrift verfolgt neben der theoretischen auch noch eine kritische

Absicht. Der Verfasser legt nun die im Bisherigen gewonnenen Sätze als kritischen Maßstab an die Gemälde deutscher Dichter an. Er zieht vor seinen Richterstuhl zunächst Postels Wittekind, der seine Gemälde von anderen Dichtern entlehnt habe, wie Virgil von Homer. Dann werden Lohenstein, Hoffmannswaldau und Neukirch behandelt. Hier in der Kritik macht der Verfasser Ernst mit seiner Forderung, daß der Dichter nicht alle Züge der Wirklichkeit, sondern nur die charakteristischen und poetisch wirksamen wiedergeben dürfe, daß besonders die Häufung von Bildern und Gleichnissen den Gesamteindruck notwendig schwäche. Dann bespricht er Pietsch, den er bald lobt, bald wegen der breiten Ausführung seiner Metaphern tadelt. Gryphius und Fleming werden im folgenden gelegentlich erwähnt. Auch Beschreibungen der lebenden Dichter König, Besser, Heräus werden, im ganzen lobend, besprochen. Die zahlreichen Beispiele, die der Verfasser ausführlich anführt und kritisiert, sind für uns interessant als Maßstab für seinen Geschmack: sie sind durchgängig breit in der Ausführung, mehr rhetorisch als poetisch und nach unserem heutigen Geschmacke schwulstig, eine verworrene Häufung von Detailzügen, und ermangeln durchgängig der schlichten Wahrheit wie auch der Anschaulichkeit; ebenso sind sie, wie bei dem damaligen Zustand des geistigen Lebens in Deutschland nicht anders zu erwarten ist, arm an bedeutenden Gedanken wie an tiefer und kräftiger Empfindung.

Nachdem er in dem Abschnitt 5—11 Beschreibungen aus der sichtbaren Natur, Frauenschönheit, Morgen- und Abendröte, Musik, Revuen, Schlachten, Seestürme, Pest, Fieber gegeben und besprochen hat, ist das ganze weitere Werk, Abschnitt 12—23, eine kritische Besprechung von Gemälden des Gemütslebens, besonders der Leidenschaften im engern Sinn. Dieser Teil ist wie der umfangreichste, so auch der interessanteste. Hier betritt der Verfasser ein Gebiet, das der Poesie ganz eigentlich angehört. Er geht auch hier aus von dem Unterschied zwischen Poesie und Malerei. Auch der Maler kann die Gemütsbewegungen darstellen, sofern sie sich in Mienen und Geberden äußern. Hier liegt der Höhepunkt zugleich aber auch die äußerste Grenze seiner Kunst. Während der Verfasser also dem Dichter die Darstellung körperlicher Gegenstände in mindestens gleichem Maße wie dem Maler zuerkennt, beschränkt er den letzteren bei der Zeichnung innerer Seelenvorgänge im ganzen richtig auf die Darstellung der sichtbaren Äußerungen dieser inneren Vorgänge, findet aber zugleich, daß hier der Maler sein Höchstes leiste. Der Dichter — Bodmer sagt hier stets der Redner — vermag durch die „äußere Schale des Leibes“ bis auf die geheimen Winkel des Gemüts vorzudringen; er vermag den ganzen Verlauf und

die verschiedenen Stufen einer Leidenschaft uns deutlich vor Augen zu stellen. Hierin ruht der Hauptvorzug des Schreibers vor dem Maler. Die Affekte haben Ursprung und Sitz im Gemüte, äußeren sich aber durch deutliche Merkmale in den äußeren Teilen des Leibes, besonders in der Farbe und in den Mienen des Gesichtes, weil sie mit den Bewegungen des Geblüts und der flüssigen Nervenmaterie verknüpft sind. Wir sehen, unser Verfasser ist als Physiolog eben so groß, wie als Philosoph. Seine Verranntheit in den Gedanken, daß die Poesie wesentlich Beschreibung äußerer, sichtbarer Gegenstände sei, zeigt sich darin, daß er von dem Dichter und Redner nicht etwa eine Schilderung der Leidenschaften, wie sie sich in Worten und Handlungen ausdrücken, verlangt, sondern eine Beschreibung der Bewegung und Stellung, der Geberden, des ganzen äußeren Gebarens fordert. Also die Seite der Leidenschaft soll der Skribent darstellen, die wesentlich Aufgabe des Malers ist, und das, was eigentlich Sache der sprachlichen Darstellung ist, die Darstellung der Leidenschaft in Worten und Handlungen, wird völlig übergangen. Die Beispiele freilich, die der Verfasser aus Opitz, Gryphius, Günther, Besser anführt, sind von dieser Art.

Im Anschluß an Diskurs IV, 8, über die „Grimatze" als Ausdruck der Leidenschaften wird ausgeführt, daß jede Leidenschaft ihre eigene Sprache habe. Dies seien die Figuren der Rede. Um die Leidenschaften richtig darzustellen, müsse man sowohl ihre Natur als die verschiedenen Arten ihrer Äußerung genau studieren und hieher gehört das Kapitel von den Tropen. Der gesunde Sinn des Verfassers zeigt sich darin, daß er sich gegen den damals allgemein üblichen ausgedehnten Betrieb der Lehre von den Figuren in der Schule ausspricht; er meint, man solle dies in wenigen Stunden abmachen und sie dann eingehend an Beispielen erläutern. Zu diesem Zwecke schlägt er eine Sammlung der herzrührendsten Reden vor, die nach den verschiedenen Arten derselben geordnet und von philosophischen Anmerkungen, die aus der Natur der Leidenschaften selbst hergeleitet seien, begleitet werden. Neben der Sammlung trefflicher Gemälde äußerer Gegenstände verlangt er also auch eine Sammlung herzbewegender Reden.

Nachdem so die Natur der Leidenschaften und die Art ihrer Äußerung untersucht worden, soll das ganze Geheimnis herzbewegend zu schreiben d. h. die Affekte der Leser und Hörer zu erregen geoffenbart werden. Auch hier erfahren wir nichts anderes, als was wir schon in den Diskursen gehört. Um die Leidenschaften richtig darzustellen, muß man sie selbst fühlen. Wer sie selbst in seiner Brust fühlt, dem legen sie auch die rechten Worte und Figuren auf die Zunge. Wer

das Herz sprechen läßt, der erregt in uns den gleichen Affekt, der ihn bewegt. Daher soll ein Schriftsteller, der seine Leser rühren will, nie schreiben, als wenn er selbst von diesem Affekt ergriffen ist. Dies vermag er, wenn er eine feurige Einbildungskraft besitzt. Mittelst dieser kann er sich die Gegenstände so lebhaft vorstellen, daß sie einen gleich starken Eindruck auf ihn machen, als ob sie leibhaftig gegenwärtig wären; er kann so jede Leidenschaft beliebig annehmen, wann und wie es ihm beliebt. Die Sprache der Leidenschaft ist einfach und natürlich. Die echte Passion, sagt der Verfasser ferner, räsonniert nicht, sondern „deklamiert". Auch später schließen die Schweizer die Reflexion so gut wie die bilderreiche Sprache von der Leidenschaft aus. Der Geist haftet in der Leidenschaft zu stark auf seinem Gegenstande, als daß er sich auf andere Sachen hinwenden könnte, ein Satz, der wieder sehr an eine spätere Ausführung Mendelsohns erinnert. — Wie der Verfasser bei der Beschreibung allzusehr die Naturtreue betont, so hier bei der Darstellung der Leidenschaft die pathologische Gemütsstimmung des Dichters. Er erkennt wohl, daß der Dichter das, was er ausspricht, selbst empfinden muß, nicht aber daß ihm diese Empfindung in eine gewisse Ferne getreten sein muß, ehe er sie künstlerisch gestalten kann. In einem großen Werk, wie die Tragödie ist, kommt natürlich vor allem auch der Wechsel der Leidenschaften, ihre mannigfachen Übergänge und Stufen, und die Verbindung des Affekts mit der Reflexion in Betracht. Dieser Punkt wird erörtert an einer Besprechung von Gryphius. Letzterer habe die Kunst die Leidenschaft mit herzrührenden Worten auszudrücken, so ziemlich verstanden, aber die rechte Höhe der Leidenschaft und den Wechsel derselben, wie sie aufeinander folgen, nicht richtig beobachtet. Der Verfasser stellt als Gesetz für die Stufenfolge der Leidenschaften den Satz auf, daß die heftigsten vorangehen und die schwächeren nachfolgen sollen; „sie wetzen sich in dem Ausbruch allgemach ab und werden geschlachter". Daß es auch eine aufsteigende Klimax der Leidenschaften, ein Nachlassen und Wiederauflodern giebt, scheint er nicht zu wissen.

Von der Darstellung der Leidenschaften geht er über auf die Besprechung der Charaktere oder der Sitten, wie man damals übersetzte. Auch dieser Abschnitt knüpft an die Diskurse an. Wie schon dort wird unterschieden zwischen moralischen und historischen Charakteren. Die erste Gattung bietet gleichsam eine exemplifiziertet Sittenlehre. Hiezu ist erforderlich eine Kenntnis der philosophischen Moral wie ein genaues Studium des Menschen. Den höchsten Rang hierin nehmen die Engländer ein; besonders werden gerühmt die einschlägigen Partien des Spectators und die Caracteristics von Shaftesbury,

die der Verfasser indes nicht selbst gelesen zu haben scheint. Er wünscht am Schluß eine vollständige Sammlung solcher Charakterschilderungen, die als eine dritte zu den beiden oben genannten Galerien hinzuzutreten hätte. Wir in Deutschland, klagt der Verfasser, wie später noch Mendelssohn, sind noch sehr arm in dieser Gattung. Nur Opitz und Canitz und ganz besonders Rachel sind hierin glücklich. Hier wird die feine Bemerkung angeknüpft, aus der Kunst, die letzterer in seinen Charakteristiken zeige, lasse sich schließen, daß er im stande gewesen wäre, eine gute „moralische Komödie" zu verfassen. Die historischen Charaktere sind entweder Nationalcharaktere oder Individuen. Den Unterschied im Nationalcharakter leitet der Verfasser von drei äußern Ursachen ab, von Klima, Regierungsform und Erziehung. Eine ursprüngliche Verschiedenheit in der Anlage der einzelnen Völker wird ebenso geleugnet wie beim einzelnen Menschen. Einen größeren Umfang nimmt natürlich der Abschnitt über die persönlichen Charaktere ein. Der Unterschied unter den Menschen kommt teils von der Natur, teils von der Kunst, teils vom Zufall her. Der erstere ist rein körperlich und beruht bloß in der Menge und Qualität des Geblüts und anderer flüssiger Materie; geistig sind die Menschen bei der Geburt völlig gleich. Die neumodische Lehre, der Unterschied zwischen den Menschen beruhe in einer ursprünglichen Verschiedenheit in der Verteilung der Gaben und der Mischung der Triebe, hat wohl einen großen Schein, aber keinen wirklichen Grund für sich. Merkwürdigerweise zitiert Bodmer neben Locke auch Baco, Cartesius und Wolff. Die Schilderung individueller Charaktere hat ihre Hauptstätte in der Geschichtschreibung. Die Poesie hat es mit typischen nicht mit individuellen Schilderungen zu thun, wird schon mehrfach in den Diskursen gelehrt. An Johnson tadelt er eben die zu individuelle Zeichnung der Charaktere. — Der Charakter der Menschen zeigt sich teils in seinen Reden, teils in seinen Handlungen. Auf letztere geht der Verfasser nicht ein; es ist auch dies bezeichnend für ihn und seine Zeit. Die Gattung der Poesie, wo die Handlung am meisten in Betracht kommt, Epos und Drama, war ja bei uns gar nicht vertreten; und die französische wie die modische gallisierte englische Tragödie von Addison und Genossen war wesentlich Dialog ohne Handlung. Die weitere Ausführung bietet nichts Bemerkenswertes. Den poetischen Enthusiasmus haben die Verfasser früher nicht besonders behandelt. In den Diskursen liegt er in dem Affekt, der mit einer lebhaften Einbildungskraft naturnotwendig verbunden ist, eingeschlossen. Es ist ein Fortschritt unserer Schrift, daß jetzt dieses weitere Moment der dichterischen Thätigkeit selbständig behandelt wird, wenn auch die Auffassung die gleiche bleibt. Der Verfasser widmet

ihm das letzte Kapitel. „Der poetische Enthusiasmus ist nichts anderes, als die äußerst starke Leidenschaft, womit das ganze Gemüt eines Autors für seine Materie eingenommen und angefüllt ist. Diese bindet die äußeren Sinnen, daß sie von den umstehenden Dingen nicht gerührt werden; sie jaget die Einbildungskraft in eine außerordentliche Hitze und führet den Dichter gleichsam außer sich selbst, daß er die Einbildungen von den Empfindungen nicht unterscheiden kann, die „gerichts" (direkt) von dem Gegenstand, den wir wirklich vor uns haben, abkommen, sondern meint, er sehe und fühle die Dinge gegenwärtig. Wenn nun ein Dichter in solcher Situation seine Materie beschreibt, so wird er von den Dingen, die ihm die Einbildungskraft so lebhaft und empfindlich vormalet, als von wirklich gegenwärtigen Dingen reden und den Leser gleichsam mit Fingern darauf weisen. Er wird sie anreden, als ob sie ihm vor dem Gesicht stünden und sie werden eben dieselben Empfindungen bei ihm stiften."

Im ganzen ist unsere Schrift nach der theoretischen wie nach der kritischen Seite nur eine Weiterführung der in den Diskursen niedergelegten Gedanken, und Bodmer hat später in seiner Abhandlung über die poetischen Gemälde der Dichter, die nur eine Umarbeitung unserer Schrift ist, dieselben Gedanken meist mit denselben Worten wiederholt. Der Umfang der litterarischen Kenntnisse und der berücksichtigten Schriftsteller zumal auch der auswärtigen ist bedeutend gewachsen. Die Kritik zumal der deutschen Dichter hat an Umfang wie an Schärfe und Sicherheit zugenommen. Wir geben am Schlusse noch kurz eine Übersicht dieser kritischen Seite der Schrift. Wir beschränken uns hiebei auf die poetische Litteratur. Von fremden Dramatikern erwähnt der Verfasser Terenz, Molière, drei englische Komiker, dann Maffei und geht näher auf Corneille ein. In Abschnitt 22 bespricht er die vier Bearbeitungen der Sophonisbe von Corneille, Trissino, Lee und Lohenstein. Eine derartige kritische Vergleichung von vier Tragikern der vier europäischen Hauptnationen war ein höchst interessantes Thema, aber der Verfasser vermochte ihm bei seiner geringen Einsicht in das Wesen dieser Dichtgattung nicht gerecht zu werden. Höchst bezeichnend ist es, daß er nur *eine* Seite, nämlich die historische Treue der Charakterzeichnung, betont und eben hierin die eigentümliche Größe von Corneille findet. Auch was er über die Lustspieldichter giebt, zeugt von keiner größeren Reife. Sinn und Verständnis für das echt Komische hat Bodmer weder damals noch später besessen; sein ganzes Naturell neigt mehr zur beißenden Satire. So giebt er die Absicht der Komödie dahin an, sie wolle die Gebrechen der Menschen durch Aufführung fremder Beispiele an den Pranger stellen. Wenn er Terenz

höher stellt, als die modernen Lustspieldichter, speziell als Molière, so haben wir hier die übliche Überschätzung der antiken Litteratur. Sein Urteil über Molière, er bequeme sich öfter dem niedrigen Geschmack des Publikums an, ist eine fast wörtliche Wiedergabe der bekannten Stelle in Boileaus Art poëtique. — Von Engländern erwähnt er als Tragiker nur Addison und findet, daß dieser in seinem Cato die Reden seines Helden, zumal seine letzten ganz charaktertreu gebe. Interessanter und richtiger ist sein Urteil über die drei bedeutendsten damaligen englischen Lustspieldichter. Congreve, sagt er, habe vortreffliche Gemälde der Menschen gemacht, doch zeige er im Dialog zu viel Witz. Cibber habe in seinen Komödien allen Platz der Schilderei des gemeinbürgerlichen Lebens eingeräumt und den Witz vermieden, worin er vor allem hochzuschätzen sei. Johnson zeichne die Charaktere gut, aber er schildere nur Originale und Sonderlinge. Das Ideal der Schweizer waren stets die mehr typischen Charaktere der Franzosen, für den charakteristischen Stil der Engländer haben sie nie ein Verständnis gewonnen. Daher mag mit ihre fast völlige Ignorierung Shakespeares kommen.

Am eingehendsten bespricht der Verfasser natürlich die deutschen Schriftsteller. Fast alle bedeutenderen Namen von Opitz bis auf seine eigene Zeit werden aufgeführt, poetische Gemälde von ihnen besprochen und meist eine allgemeine Charakteristik der betreffenden Dichter daran geknüpft. Besprochen werden: Opitz, Fleming, Freinsheim, Gryphius, Hoffmannswaldau, Lohenstein, Neukirch, Amthor, Rachel, Postel, Canitz, Pietsch, König, Heraeus, Besser, Brockes, Günther, Weichmann. Die Kritik zeigt gesunden Geschmack, große Belesenheit und sicheres Urteil, wie denn überhaupt Bodmer in seiner früheren guten Zeit meist das Richtige sicher zu treffen wußte. Als Probe seiner Kritik wollen wir seine Besprechung der schon erwähnten Klaggedichte von Canitz und Besser geben. In den Schriften unserer deutschen Poeten, sagt er, werden besonders zwei Stücke mit Recht für die beweglichsten gehalten: es sind die Klaggedichte der Herrn von Canitz und von Besser, auf den Tod ihrer Gattinnen. Beide sind herzrührend und natürlich und doch von ungleicher Art. Die Passion des Canitz war sehr heftig und ungestüm; Liebe, Furcht, Trost, Schrecken, Ungeduld, Sehnsucht und äußerste Empfindlichkeit äußeren sich in seinen verwirrten Klagen, die sonder Kunst so natürlich fließen. Die Leidenschaft des Herrn von Besser war gesetzter, ohne sonderliche Vermischung und Zusatz; daher ist seine Klagerede auch gekünstelter und voller Gegensätze. Dies wird nun im einzelnen in einer eingehenden kritischen Besprechung nachgewiesen. Den Grund, warum diese beiden Gedichte so wohl geraten, findet er darin, daß die Verfasser ihre eigene Not, die sie so empfindlich

gerührt hat, beklagen. Amthor, der nach dem Vorgang dieser großen Poeten den Hingang seiner Liebsten auch beweinen wollte, sagt er, ist in seinem Gedichte völlig gekünstelt und unnatürlich; denn nicht der eigne Schmerz, sondern nur die Nachahmungssucht hat ihm sein Gedicht eingegeben. Daher ist es voll Metaphern, Gegensätzen und anderen Spielwerken der Phantasie. — Die Kritik über Hoffmannswaldau und Lohenstein wird erweitert und vertieft; bei dem letzteren werden neben den Romanen auch die Tragödien herbeigezogen und die Sophonisbe ausführlich besprochen. Von diesem Stück urteilt er, daß die Sprache voll gelehrter Sprüche und belesener Metaphern sei; dazu sei der Charakter der Heldin ganz unstät und widerspruchsvoll gezeichnet. Statt eines Helden gebe er uns einen geflickten und unverknüpften Charakter. Sein Massinissa sei ein größerer Buhler, als Soldat, und was noch seltsamer, auch ein größerer Poet. Seine Ausdrücke seien so verblümt und verzuckert, er sei so reich an gefirnißten Einfällen, daß wir weder den Buhler noch den Helden vor dem Poeten sehen können. Sein Scipio sei ein Meister der Rhetorik, der mit allgemeinen Sprüchen und Gleichnissen die Keuschheit predige. Günstiger urteilt er über Gryphius; er verstehe die Kunst die Leidenschaften mit herzrührenden Worten auszudrücken, wisse aber die Höhe und die Stufenfolge der Leidenschaften nicht richtig zu beobachten; oft verfalle er mitten in der Leidenschaft auf fremdartige gezwungene Einfälle. Ungünstiger urteilt er über seine Komödien; hier habe er nur für den Hanswurst gearbeitet. Das niedrig Possenhafte hat er auch an Weise auszusetzen; doch geht ihm dieser darin nicht ganz soweit. — Trefflich ist seine allgemeine Bemerkung über den Zustand der damaligen deutschen Litteratur. „Unseren Poeten fehlt es an Kraft weiter als zu der Kunst eines Hochzeitsgesanges oder eines Totenlieds zu steigen. Die Kühnsten bringen Cantaten, Opern und Singspiele hervor."

Ebenfalls noch vor das Erscheinen von Gottscheds Kritischer Dichtkunst fällt der Briefwechsel mit dem Grafen Conti über den poetischen Geschmack, der eine Art Fortsetzung der vorigen Schrift bildet (Dezember 1728 bis 1729). Wir werden somit mit Zuziehung unserer Schrift ein sicheres Bild über die Leistung Bodmers auf dem Gebiet der ästhetischen, speziell poetischen Theorie nach äußerem Umfang wie nach innerer Bedeutung und Fruchtbarkeit vor Gottsched geben können.

Die Schrift führt den Titel: Briefwechsel Von der Natur des poetischen Geschmacks. Dazu kommt eine Untersuchung Wie fern das Erhabene im Trauerspiel Statt und Plaz haben könne Wie auch von der poetischen Gerechtigkeit. Zürich bei Konrad Orell & Comp. 1736 (somit Selbstverlag).

Sie zerfällt in zwei Bestandteile, den ursprünglichen Briefwechsel über die Natur des poetischen Geschmacks oder wie Bodmer den Titel dieses Teils besonders angiebt: „Briefwechsel Von der Kraft des Geschmacks in Beurteilung der Wolredenheit Und Von der Ursache des Ergözens so von der Tragödie entstehet", und in einen späteren Zusatz. Da die Untersuchung sich zuletzt wesentlich auf die Tragödie ausgedehnt wie beschränkt hatte, so legte Conti dem letzten Briefe eine eingehende Vergleichung der französischen und der italienischen Tragödie bei, die dann Bodmer 1732 unter dem Titel veröffentlichte: Paragone della poesia tragica d' Italia conquella di Francia. An die Paragone knüpfte sich eine Fortsetzung des Briefwechsels, und Bodmer gab dann beide zusammen heraus.

Schon in der Anklagung des verderbten Geschmacks und dann mit voller prinzipieller Entschiedenheit in der Schrift über die Einbildungskraft lehrt Bodmer nicht nur die Allgemeingültigkeit des Geschmacksurteils, sondern selbst dessen mathematische Demonstrierbarkeit. Unsere Schrift macht nun eben die Untersuchung dieser Frage zu ihrer eigenen Aufgabe. Bodmer stellt in der Vorrede die Frage so: ob die Werke der Wolredenheit nach einer sinnlichen Empfindung, d. h. nach dem Geschmack, oder nach sicheren Vernunftsgründen zu beurteilen seien? Von der Entscheidung dieser Frage hänge Fortschritt und Niedergang der Wohlredenheit und der Poesie ab. Entscheide man nach der ersten Seite, so sei das Urteil ein willkürliches, von persönlicher Gefälligkeit und Mode abhängiges. Entscheide man nach der anderen Seite, so habe Kritik wie Produktion eine sichere, allgemeingültige Norm. Denn wie die Empfindung bei den Menschen individuell verschieden, rein subjektiv und willkürlich ist, so ist umgekehrt der Verstand immer nur einer; und wie die auf die Empfindung gegründeten Urteile bei den verschiedenen Menschen weit auseinandergehen, so werden die auf den Verstand gegründeten völlig einstimmig sein. Bodmer erzählt dann, daß er längst die Überzeugung gewonnen, „daß die Regeln der Wohlredenheit bis auf ihre kleinsten Teile unter allgemeine, in der Natur des Menschen und der Dinge gegründete Hauptgrundsätze gebracht werden, daß selbst ein gewisser Maßstab und Richtschnur erfunden werden müsse, die Grade und Schranken einer Metaphora oder metaphorischen Rede zu bestimmen"; er habe unlängst den Versuch gemacht, diejenigen Teile der Beredsamkeit, die mit der Einbildungskraft zu thun haben, einigermaßen in mathematischer Ordnung abzuhandeln; er sei eben mit den weiteren Teilen der Wohlredenheit, die ihren Grund in dem Witz und in der Kraft zu erdichten haben, beschäftigt gewesen. Davon habe er im Dezember 1728 einem Freunde über

den Alpen Mitteilung gemacht und so sei der vorliegende Briefwechsel entstanden.

Er entwickelt nun seine Theorie des Geschmacks und sucht sie gegen die Einwürfe Contis zu begründen. Die Frage, ob der Geschmack etwas rein Subjektives und Willkürliches sei, oder ob es einen richtigen, allgemein gültigen Geschmack gebe, zu dem die Abweichungen sich nur als Irrwege verhalten, war vielfach aufgeworfen, nie gründlich behandelt worden. Denn die Alten haben diese Frage wie überhaupt die psychologische Seite der Lehre vom Schönen und der Kunst vernachlässigt. Die Modernen konnten demnach ihre Erörterungen an keine Tradition derselben anknüpfen. Die Verteidiger der Allgemeingültigkeit beriefen sich einfach auf die Lehre und das Beispiel der Alten: ihre Kunstwerke sind Muster des vollkommenen Geschmackes und die Theorie, die sie hieraus abstrahiert haben, hat allgemeine Gültigkeit. Die Modernen in Frankreich machen demgegenüber die unleugbare Thatsache der Verschiedenheit des Geschmacks bei den einzelnen Menschen, wie bei den verschiedenen Völkern und in den verschiedenen Zeiten geltend, und suchen dies durch die Verschiedenheit des Klimas, der religiösen, politischen und allgemein kulturellen Verhältnisse zu erklären. Auch nach König war noch die Untersuchung dieser schwierigsten Seite der Lehre vom Geschmack höchst wünschenswert.

Die schleppende, schwerfällige, konfuse Darstellung zeigt, wie schwer es damals noch fiel, die verwickelte Frage nach dem subjektiven und objektiven Moment des Geschmacks zu erörtern. Die Sätze, die Bodmer als Thesen aufstellt und die dann den Gegenstand der Diskussion bilden, sind: Die Meinung, daß der gute Geschmack eine mechanische Kraft sei, mittelst deren dasjenige, was in Schriften vollkommen ist, vielmehr empfunden als erkannt wird, beruht auf seichtem Grunde. D e r G e s c h m a c k i s t v i e l m e h r e i n e s c h a r f s i n n i g e u n d g e ü b t e F e r t i g k e i t d e s V e r s t a n d e s, d a s W a h r e v o m F a l s c h e n, d a s V o l l k o m m e n e v o m F e h l e r h a f t e n z u u n t e r s c h e i d e n. Wie der sinnliche Geschmack von Natur bei allen Menschen gleich, aber durch die Kultur verderbt ist, so ist auch der metaphorische Geschmack oder die Fertigkeit, das Gute und Schöne in den Schriften zu unterscheiden, von Natur bei allen Menschen gleich, aber durch ungeschickte Lehrer verderbt. Die philosophische Impotenz Bodmers zeigt sich darin, daß er, wie auch König, dem Geschmack nicht nur das Richteramt über das Schöne, sondern auch über das Wahre und Vollkommene zuschreibt; ferner darin, daß die Entwickelung des Geschmacks nach ihm faktisch und damit wohl auch notwendig eine verkehrte ist. Wir haben hier eine Parallele zu der künftigen Lehre Rousseaus, daß die Kultur-

entwicklung als solche eine Entartung der ursprünglichen, gesunden und vernünftigen Menschennatur sei. Wenn der Geschmack bei allen Menschen von Natur aus gleich und ursprünglich gesund ist, woher kommt denn die Möglichkeit der Entartung? Geradezu lächerlich ist es, wenn er das eine mal die Schuld den ungeschickten Lehrern zuschreibt, ein anderes mal den alten Mütterchen mit ihren Ammenmärchen und den Büchern von gotischem und wendischem Witz und Redensarten, welche die Jugend verführt haben. Wenn doch die Anlage von Haus aus gesund und gut war, woher kommen denn die ungeschickten Lehrer des falschen Geschmacks? woher die alten Mütterchen mit ihren Ammenmärchen, woher die Bücher von gotischem und wendischem Witz?

Da der gute Geschmack, fährt Bodmer fort, Sache des Verstandes und der Verstand nur einer ist, so giebt es auch nur einen richtigen Geschmack und die Abweichung davon ist eben der falsche Geschmack. Es sind zwei Arten von Geschmack streng zu scheiden: der Geschmack als Verstandesurteil, dies ist der wahre; und der Geschmack als Empfindungsurteil, dies ist der falsche Geschmack. Warum nun aber das Empfindungsurteil notwendig unzuverlässig, ja falsch sein muß, versucht Bodmer nicht im mindesten zu begründen. Auch in der Erwartung, daß er die Allgemeingültigkeit des Geschmacks als Verstandesurteil aus dem Begriff des Verstandes und seiner Funktionen in mathematisch demonstrativer Weise begründen werde, sehen wir uns schwer getäuscht. Es ist das hier, wie in der Schrift über die Einbildungskraft, ein leeres Vorgeben. Er geht aus von der Voraussetzung, daß der Geschmack vornehmlich — also doch nicht ausschließlich — in der Scharfsinnigkeit des Verstandes bestehe, und schließt daraus, daß sich aus guten Gründen demonstrieren und erweisen lassen müsse, warum man eine Schrift oder eine Stelle lobe, vor einer anderen Ekel bezeige. Aber das ist doch nur möglich, wenn ein Kodex des Geschmacks aufgestellt wird, wie er für den eigentlichen Verstand in der formalen Logik vorhanden ist. Später hat Baumgarten eine solche Logik „des schönen Denkens“ aufzustellen versucht. Bei Bodmer dagegen ist es der Verstand in abstracto, der in Sachen des Geschmackes genau ebenso wie in denen der logischen Erkenntnis urteilt. Daß das Geschmacksurteil Empfindungsurteil und eben deswegen nicht mathematisch demonstrierbar ist, und dennoch auf Allgemeingültigkeit in gewissem Maße Anspruch machen darf, hat erst Mendelssohn noch vor Kant erkannt.

Bodmer geht im Anfang des Briefwechsels aus von der Thatsache, daß Geschmack und Geschmacksurteil bei den Menschen sehr verschieden ist. Er leitet dies nun zunächst davon ab, daß die einen nach dem ersten unmittelbaren Eindruck oder, wie er sagt, nach der Em-

pfindung, die andern mittelst des Verstandes nach festen Grundsätzen in Sachen des Geschmacks urteilen. Hienach liegt also der Grund jener Verschiedenheit in der Verschiedenheit der bei dem ästhetischen Urteil thätigen Seelenkräfte. Warum aber das Urteil des Verstandes materiell ein anderes sein soll, als das der Empfindung, ist auf dem Boden der Leibnitzischen Philosophie, auf die er sich hier ausdrücklich beruft, ganz unerfindlich. Die Empfindung ist ja nach Leibnitz nur eine Vorstufe der deutlichen Erkenntnis, ihr Inhalt materiell der gleiche, und das Verstandesurteil schon in der Empfindung mit enthalten. Schon König hat dies ganz richtig ausgesprochen und nur verlangt, daß das Urteil des Verstandes als Probe für die Richtigkeit des Urteils der Empfindung noch hinzukommen müsse. Im Verlauf des Briefwechsels sieht sich Bodmer durch die Einwürfe Contis gezwungen, jene ursprüngliche Entgegensetzung von Empfindung und Verstand abzuschwächen, und auch der Empfindung einen positiven Anteil am Geschmack zuzugestehen. Im letzten Brief bemerkt er, beide Freunde stehen einander näher, als es scheine. Hypsäus (Conti) hätte mehr hervorheben sollen, wieviel auch er dem Verstande in der Beurteilung der Wohlredenheit einräume und Eurisus (Bodmer) hätte genauer angeben sollen, wiefern auch die Empfindung in seinem Systeme ihren ordentlichen Platz habe. Der physische Geschmack urteile nur nach der sinnlichen Empfindung; daher der Satz: de gustibus non est disputandum. Würde nun auch der figürliche Geschmack durch eine bloß mechanische Empfindung ohne vernünftige Untersuchung über das, was in Werken der Kunst gut oder verwerflich ist, urteilen, so müßte obiges Axiom auch für ihn gelten. Entweder, sagt er, ist die Empfindung unfehlbar; dann müßte sie bei allen Menschen und Zeiten gleich sein; also hier findet Bodmer den Grund der Verschiedenheit wieder im Wesen der Empfindung selbst, nicht in den alten Mütterchen; oder kann sie irren; dann müssen Kriterien für das richtige oder falsche Urteil angegeben werden. Die Irrtümer der Empfindung können nun aber nur durch die vernünftige Untersuchung entdeckt und ausgebessert werden. Die Empfindung muß ihrer richterlichen Gewalt entsetzt und vor den Richterstuhl der Vernunft gezogen werden. Dies geschieht nach ihm durch die Leibnitzische Philosophie. Die mechanische Auffassung, sagt er, datiert von dem Kartesianischen Systeme her; aber Leibnitz hat dadurch, daß er das systema harmoniæ præstabilitæ erfunden, der Empfindung einen tötlichen Streich versetzt, sie ihres Richteramtes entsetzt und zu einer bloßen causa ministrans beim Urteil der Seele gemacht. Die Anführung der prästabilierten Harmonie an unserer Stelle ist ein Beweis, daß Bodmer die Leibnitzische Schrift nicht gelesen, jedenfalls nicht verstanden hat. Die Ursache des kräftigen

Ergötzens bei den Werken der Poesie und Beredsamkeit, fährt er fort, rührt nicht unmittelbar von der Empfindung her, sondern von der Überlegung, von der die Empfindung eine bloße Folge ist. Hier haben wir also in Einem Satze zwei ganz verschiedene Begriffe von Empfindung: Das erste mal ist sie der erste unmittelbare Eindruck des Kunstwerkes, der der Überlegung vorangeht; das zweite mal offenbar identisch mit dem ästhetischen Wohlgefallen und Mißfallen, das nach Bodmer von der Reflexion abhängig ist. Die Konfusion seiner Darstellung beruht darin, daß er diese beiden verschiedenen Arten von Empfindung immer wieder untereinander wirft. Das Ergötzen, die Empfindung nach der Überlegung, entsteht aus der Vergleichung des Abbildes mit dem Urbild in der Natur, aus der Wahrnehmung der Ähnlichkeit beider, und dies ist eine Verrichtung des Verstandes, nicht der sinnlichen Wahrnehmung. Je besser der Verstand von den Grundsätzen der Wohlredenheit überführt und das Urteil geübt ist, desto stärker ist auch die Empfindung — er meint offenbar das ästhetische Vergnügen, das aus jener Reflexion entsteht. Der ersten Empfindung, dem unmittelbaren sinnlichen Eindruck des Kunstwerkes, spricht er somit das ästhetische Wohlgefallen und Mißfallen überhaupt ab. Den meisten, fährt er fort, bleiben viele Vorzüge und Fehler in Werken der Malerei und der Musik verborgen und sie entbehren so mannigfachen Ergötzens, das der Kunstkenner genießt. Verkehrter Weise macht Bodmer nach der obigen Stelle auch die Stärke der Empfindung, d. h. der ästhetischen Lust von der Kunsteinsicht abhängig.

Er gesteht Conti zu, daß die Beredsamkeit großenteils mit Dingen umgehe, die in die Sinne fallen, daß sie auch die geistigen Begriffe gleichsam verkörpere und sichtbar mache, ja daß sie unmittelbar auf die Einbildungskraft, die auch nach ihm ein sinnliches Organ ist, wirke. Er giebt sogar zu, daß das Ergötzen, das wir von den Werken der Wohlredenheit erhalten, ein sinnliches und fühlbares sei. Aber er leugnet, daß die Empfindung die Richtschnur in der Beurteilung der schönen Wissenschaften bilde; daß das Urteil, das auf die Empfindung folgt, von dieser unmittelbar herkomme; ebenso, daß das Ergötzen und Mißfallen unmittelbar von der Empfindung stamme. Er stützt seine Ansicht, daß der Geschmack ein Vermögen des Verstandes, nicht eine sinnliche Empfindung sei, daß die ästhetische Lust eben in der Thätigkeit des Verstandes, nicht in der Erregung der Empfindung bestehe, auf die Thatsache, daß wir uns auch an der wohlgelungnen Darstellung häßlicher und schrecklicher Gegenstände ergötzen. Hier könne doch dies Ergötzen nicht unmittelbar von dem Gegenstand in der Natur herrühren, sondern nur von der Vergleichung des Abbildes mit dem

Original und der Wahrnehmung der Ähnlichkeit; diese Vergleichung aber sei eine Verrichtung des Verstandes. Auch bei dem Ungelehrten folge die ästhetische Lust nicht unmittelbar aus der sinnlichen Empfindung, sondern aus seiner reflektierenden Vergleichung, aus der Betrachtung, daß der Poet uns so künstlich habe betrügen können. Hier bekommen wir also ein neues Moment, die ästhetische Illusion, als Quelle des Vergnügens. Das Vergnügen des Kunstkenners ist um so größer, als er außerdem auch noch entdeckt, worin die Kunst des Poeten besteht, und was für unterschiedliche Triebwerke als Springfedern er habe erfunden und spielen lassen. — Daß Bodmer das ästhetische Vergnügen wesentlich in die Wahrnehmung der Ähnlichkeit zwischen Urbild und Nachbild setzt, kommt von seiner falschen, damals freilich ganz allgemeinen, Fassung der Kunst als Nachahmung her. Auf diesem Standpunkte besteht der Kunstwert eines Werkes wesentlich in der Treue der Nachbildung und auch die ästhetische Lust ist dadurch bedingt. Indes diese Wahrnehmung ist doch ebenso gut ein Akt der sinnlichen Empfindung und erst später tritt die Operation des reflektierenden Verstandes bei dem eigentlichen Kunstkenner hinzu; das ästhetische Vergnügen aber ist wesentlich durch jenen ersten Eindruck bedingt und wird durch die spätere Reflexion oft mehr geschwächt, wenn es auch da und dort einen kleinen Zuwachs erhalten mag.

Daß Bodmer in einer Zeit der vorherrschenden Subjektivität es unternommen hat, die Objektivität und Allgemeingültigkeit des Geschmacks zu behaupten, ist gewiß ein Verdienst. Aber bei seiner geringen philosophischen Schulung war er einer so schwierigen Untersuchung nicht gewachsen.

Viertes Kapitel.

Gottscheds Kritische Dichtkunst. Äußere Geschichte derselben. Allgemeiner Charakter und Verhältnis zu den Quellen. Begriff des Schönen. Der Geschmack. Ursprung, Wesen und Absicht der Poesie. Die künstlerisch schaffende Thätigkeit; Phantasie, Verstand und Gelehrsamkeit. Die Poesie als Nachahmung der Natur. Die Erfindung der Fabel. Die Rezepte für Epos, Tragödie, Komödie. Die Gattungen der Poesie. Ode. Idylle. Epos. Tragödie. Komödie. Oper. Der poetische Stil.

Wir haben gesehen, wie Gottsched im Verlauf der Tadlerinnen sich in die französische Litteratur hineinzuarbeiten beginnt. Er übersetzt Fontenelles Schrift über die Mehrzahl der Welten und rühmt dessen lettres galantes; er nennt Bossus Traité du poëme épique, ein Werk, das ihm dann sein ganzes Leben lang als Kanon gegolten hat; ferner Daciers kommentierte Übersetzung der Poetik des Aristoteles. In den nächsten Jahren nun setzt er das Studium der französischen Litteratur mit großem Eifer fort; seit 1726 hält er philosophische, dann auch schönwissenschaftliche Vorlesungen, gründet im Anschluß an die deutsche Gesellschaft, deren Senior er schon 1726 geworden war, seine Rednergesellschaft, eine Art rhetorisches Seminar; 1728 liest er auf Verlangen ein Collegium poëticum, wie es damals an den meisten Universitäten üblich war. Hieraus entstand die Kritische Dichtkunst, die 1730 erschien und deren Dedikation von 1729 datiert ist, deren Ausarbeitung somit nicht ganz zwei Jahre in Anspruch nahm.

Er selbst erzählt in der Vorrede, um seinen Beruf zu einer solchen Arbeit nachzuweisen, seinen seitherigen Bildungsgang. Die erste Idee einer Anweisung zur Poesie will er von seinem Lehrer Pietsch erhalten haben. In Leipzig, als er nach seiner eigenen Aussage in seinen kritischen und ästhetischen Ansichten noch ganz unsicher war, kamen ihm die Diskurse der Maler in die Hände, die ihn „durch so viele Beurteilungen unsrer Poeten noch begieriger machten, alles aus dem Grunde zu unter-

suchen und womöglich zu einer völligen Gewißheit zu kommen, was richtig oder unrichtig gedacht, schön oder häßlich geschrieben worden." In den drei Jahren, die er im Hause Menkes verbrachte, studierte er in dessen reicher Bibliothek die wichtigsten alten und neuen Dichter und Kritiker, um sich einen richtigen Begriff von der Poesie zu machen und er giebt ein Verzeichnis der bedeutendsten, die er benützt haben will. Wie weit und in welcher Art er dies gethan, werden wir später finden.

Während Bodmer von Anfang an seine Originalität betont und sich als Reformator des Geschmacks aufspielt, erklärt Gottsched in gleich charakteristischer Weise, daß er nichts Neues bieten, sondern nur das, was in so unendlich vielen Büchern zerstreut sei, in ein einziges Werk zusammen fassen wolle, um den Poeten wie den Liebhabern der Poesie einen sichern Führer an die Hand zu geben. Bezeichnend für den damaligen Stand der deutschen Litteratur ist es, daß Gottsched, wie noch 1740 die Schweizer, das Recht der Kritik ausdrücklich verteidigen zu müssen glaubt. Ein rechter Kritikus könne für Dichter wie für das Publikum nur von Vorteil sein. Ebenso bezeichnend, aber mehr für ihn als für die Zeit, ist die Verteidigung gegen einen zweiten Einwurf, den man ihm voraussichtlich machen werde, daß er nämlich die Poesie als Nachahmung der Natur definiere. Bei uns setze man das Wesen der Poesie in die Kunst zu skandieren und zu reimen; Aristoteles dagegen beweise, daß ein Poet sowohl als ein Maler und Bildschnitzer ein Nachahmer der Natur sei, und daß nicht das Metrum, sondern die Fabel das Wesen eines Gedichtes ausmache. Wenn Gottsched hier diesen Begriff der Poesie als einen neuen, von ihm erst in Deutschland eingeführten bezeichnet, so ist das seine beliebte Wichtigthuerei, die Einführung allbekannter selbst abgestandener Gedanken als eine originale That hinzustellen. Die Auffassung der Poesie als Naturnachahmung war ja seit Scaliger die allgemein herrschende und erst kurz zuvor hatten die Diskurse sie wieder ausgesprochen.

Das Werk hat bis 1751 vier Auflagen erlebt und im Lauf von 21 Jahren natürlich mehrfache Änderungen besonders Erweiterungen erfahren; am wenigsten der grundlegende erste Teil. In diesem sind Kapitelzahl und Kapitelüberschriften in allen vier Auflagen gleich geblieben; im zweiten Teil hat in der vierten durch Beiziehung der kleineren Dichtarten eine ganz bedeutende Erweiterung stattgefunden, derart, daß aus ursprünglich 12 jetzt 23 Kapitel geworden sind; die ursprünglichen Kapitel selbst indes haben eine wesentliche Umarbeitung auch hier nicht erfahren. Ja während früher die Einteilung, wenn auch nicht von Sachkenntnis zeugte, doch die verwandten Gattungen zusammen-

stellte, ist in der letzten Auflage der reinste Mischmasch daraus geworden. Eine weitere Änderung ist die, daß, während er in den beiden ersten Auflagen für den zweiten speziellen Teil als Musterstücke nur eigene Gedichte giebt, er in der dritten Auflage nur fremde wählt und in der vierten diese Belege ganz wegläßt. Diesen teilweise sehr bedeutenden Änderungen, was die äußere Einrichtung betrifft, entspricht keinerlei Weiterentwicklung der ursprünglichen Lehre. Gottsched ist auf dem Standpunkt, den er nach dreijährigem Studium im Jahr 1729 gewonnen hatte, sein Leben lang stehen geblieben.

Von dem Geist, aus dem das ganze Werk geboren ist, zeugt schon seine Äußerung in der Vorrede, daß er die Poesie stets für eine brotlose Kunst angesehen und nicht mehr Zeit darauf verwendet habe, als er von andern ernstlichen Verrichtungen habe erübrigen können, und noch mehr eine Stelle in der Dedikation der ersten Auflage an die beiden Herrn v. Looß, wo er diese Dedikation damit rechtfertigt, daß sein Buch auch die Regeln angebe, nach denen sich alle Verfasser von Lobgedichten, somit auch diejenigen werden zu richten haben, „die sich künftig an dero hohes Lob machen dürften." Eine Hauptabsicht dieses Buches sei es auch, den Großen dieser Welt geschickte Herolde ihrer Thaten zu verschaffen.

Wir fügen noch einiges über die Art seiner Quellenbenützung an. Er giebt in den beiden ersten Auflagen selbst die Quellen an, die er nicht sowohl benützt hat, als benützt haben will. In der Ausführung des Werkes selbst nennt er die Gewährsmänner, an die er sich zunächst hält, meist nicht. Die Benützung der Quellen ist eine sehr freie oder vielmehr ganz oberflächliche; er entnimmt aus dem Gedächtnis einige Sätze, denen er dann das Gepräge seiner eigenen Auffassung giebt, so daß die betreffenden Gewährsmänner sie in dieser Form schwerlich noch als ihr Eigentum anerkennen würden. Das Charakteristische dieses Verfahrens besteht durchgängig darin, daß er die entlehnten Gedanken ins Platte und Pedantische, selbst in das Absurde herabdrückt. Den Aristoteles hat er gerade für die Tragödie, wo es doch in erster Linie zu erwarten war, fast nicht benützt. Die so wichtige Frage über die Reinigung der Leidenschaften berührt er anfangs gar nicht, später geht er mit ein paar dürftigen Worten darüber hinweg. Selbst Horaz, Cicero, Quintilian und Plinius benützt er nicht in dem Maße, wie es damals üblich war. Es fehlt ihm offenbar an der erforderlichen Belesenheit; denn seine Kenntnis selbst der üblichen Schulschriftsteller war mehr als bescheiden. Unter den Neueren hält er sich mit Vorliebe an die Franzosen. Schon Heinecke warf ihm vor, daß er nur die Franzosen ausschreibe und nicht einmal über die rechten

gekommen sei. Boileau benützt er nur ganz wenig in dem Abschnitt über die Ode und Idylle. Höchst interessant ist seine Stellung zur querelle des anciens. Hier kommen bei ihm zwei verschiedenartige Richtungen in Konflikt. Seiner platten, phantasiefeindlichen Denkweise waren die abgeschmackten Angriffe der Modernen auf Homer wie aus der Seele gesprochen und er wiederholt diesen abgestandenen bald 200 Jahre alten Trödel mit sichtbarstem Behagen und lächerlichster Wichtigthuerei als allerneueste Weisheit. Auf der anderen Seite ist er ein Anhänger der alten Schultradition, wonach die Alten das Höchste in den freien Künsten, besonders der Poesie geleistet haben. Am engsten schließt er sich an Bossu an, und zwar nicht bloß in der Lehre vom Epos, sondern überträgt dessen Ansichten auch auf die Lehre vom Drama. Später kommt dann dessen Geistesverwandter, der pedantische Hedelin hinzu. Corneille entnimmt er nur die Lehre von der Einheit des Orts und der Zeit, also das rein Äußerliche, und giebt dieser, wie schon J. E. Schlegel bemerkt hat, die denkbar abgeschmackteste Fassung und Begründung. Brumoy, den geistvollen Vorgänger Lessings, der ihm eine richtige Würdigung der klassischen französischen Tragödie hätte geben können, nennt er in der zweiten Auflage, konnte ihn aber nicht benützen, da er über seinen geistigen Horizont weit hinaus liegt. Selbst mit Fenelon, aus dessen Lettre à l'Académie er die Abschnitte über die Tragödie und Komödie seiner deutschen Schaubühne als Einleitung vorsetzte, wußte er nichts anzufangen. Den geistvollsten und anregendsten französischen Ästhetiker Dubos nennt er nicht einmal, obwohl er ihn doch schon aus König kennen mußte. Für ihn war ihm natürlich vollends jedes Verständnis verschlossen. Von Evremond benützt er nur die Abhandlung über die Oper; ebenso von Muratoris trefflichem Werke Della perfetta poesia Italiana. — Ihm, dem pedantischen Vertreter der rein äußerlichen Regelmäßigkeit, der Produktion nach dem Schulrezept, mußten natürlich die Engländer mit ihrer schroffen Individualität und Originalität ganz zuwider sein. Der Spectator wurde ihm wegen seiner Wiedererweckung Miltons und Shakespeares immer mehr ein Greuel; doch bildete dies kein Hindernis, daß er ihn später in seiner Fabrik übersetzen ließ. Von Pope nennt er den essay on criticism, ohne ihn zu benützen; das gleiche gilt von den trefflichen essays über Homer. Von Shaftesbury zitiert er eine Stelle über den Geschmack; wirklichen Gebrauch konnte er natürlich von diesem geistvollen Philosophen nicht machen, wohl aber benützt er als ihm geistesverwandt the taste of the town, worin der französische Geschmack gegenüber dem originalen englischen vertreten wird. Im ganzen müssen wir das harte Urteil Heineckes voll unterschreiben, daß er

über die Unrechten gekommen ist, und diese nicht einmal recht verstanden hat.

Gottscheds Kritische Dichtkunst nimmt eine Mittelstellung ein zwischen den althergebrachten Poetiken und der poetischen Ästhetik, wie sie später Breitinger und Baumgarten lieferten. Er giebt im ersten Teil eine allgemeine grundlegende Lehre von der Dichtkunst, indem er nach dem von den Schweizern in der Dedikation an Wolff aufgestellten Programm auf philosophischer Grundlage aus der Natur des menschlichen Geistes wie der Dinge diese Lehre als etwas in der Vernunft selbst Gegründetes erweisen will; im zweiten Teil eine praktische Anweisung, die verschiedensten Arten von Gedichten zu verfassen.

Man setzt die Bedeutung Gottscheds darein, daß er zuerst die poetische Theorie philosophisch begründet und von einem Prinzip — der Vernunft — abgeleitet habe. Mit welchem Recht wird die folgende Darstellung zeigen. Jedenfalls dürfen wir nach einer solchen philosophischen Grundlegung fragen, da er selbst für seine Kritische Dichtkunst den Anspruch philosophischer Behandlung erhebt. Er sagt Kap. II, 3: „Wenn man ein gründliches Erkenntniß aller Dinge Philosophie nennt, so siehet jeder, daß niemand den rechten Charakter von einem Dichter wird geben können, als ein Philosoph, aber ein solcher Philosoph, der von der Poesie philosophiren kann. Nicht jeder hat Zeit und Gelegenheit gehabt, sich mit seinen philosophischen Untersuchungen zu den freien Künsten zu wenden und da nachzugrübeln, woher es komme, daß dieses schön, jenes häßlich ist, dieses wol, jenes aber übel gefällt. Ein solcher bekommt einen besonderen Namen und heißt Criticus. Dadurch verstehe ich einen Gelehrten, der von freien Künsten philosophiren oder Grund anzeigen kann.“

Die Schönheit ist nach Gottsched etwas Objektives. Sie besteht in der Übereinstimmung des Mannigfaltigen, in der Ordnung und Harmonie. Die natürlichen Dinge sind an sich schön; die Kunst aber, als Nachahmung der Natur, hat die Aufgabe, die Schönheit künstlich darzustellen. „Die Schönheit eines Dings, heißt es Kap. III, 20, beruht nicht auf einem leeren Dünkel, sondern sie hat ihren festen und nothwendigen Grund in der Natur der Dinge. Gott hat Alles nach Zahl, Maß und Gewicht geschaffen. Die natürlichen Dinge sind an sich selber schön, und wenn also die Kunst auch was Schönes hervorbringen will, so muß sie dem Muster der Natur nachahmen. Das genaue Verhältniß, die Ordnung und richtige Abmessung aller Theile, daraus ein Ding bestehet, ist die Quelle aller Schönheit. Die Nachahmung der vollkommenen Natur kann also einem künstlichen Werke die Vollkommenheit geben, dadurch es dem Verstande gefällig und an-

gemessen wird: und die Abweichung von ihrem Meister wird allemal etwas Ungestaltes und Abgeschmacktes zuwegebringen." Die Schönheit ist nach Gottsched in jeder Art von Kunstwerk eine besondere und so auch die „Regeln", auf denen sie beruht. Das ist alles, was er über das Schöne lehrt.

Mit seiner Definition der Schönheit hängt seine Auffassung des Geschmacks aufs engste zusammen. Er handelt darüber in Kap. III: „Vom guten Geschmack eines Poeten." Er thut, als ob die Sache etwas überaus Wichtiges und Nagelneues wäre und doch giebt er nichts, als was er bei Horaz und Boileau, König und Bodmer gelesen. Der Abschnitt ist faktisch nur eine Überarbeitung von Königs Abhandlung, in der Art, daß er die Grundgedanken derselben mehrfach klarer und übersichtlicher heraushebt, die tieferen von König angeregten Probleme, als über seinen Gesichtskreis hinausliegend, übergeht. Er hat vor König einen gewissen Vorzug in der sichereren Handhabung der Termini der Wolffischen Philosophie, aber auch nur dies; an wirklich philosophischem Sinn steht er hinter König zurück.

Das Organ, vermittelst dessen wir das Schöne in der Natur und Kunst perzipieren, ist der Geschmack. Wie die Schönheit etwas Objektives ist, so ist auch der Geschmack nicht ein subjektiv willkürliches, sondern ein allgemein gültiges Urteil in Sachen der Schönheit. Er ist dem Menschen so natürlich wie die übrigen Seelenkräfte. Geschmack ist der von der Schönheit eines Dings nach der bloßen Empfindung urteilende Verstand in Sachen, von denen man keine deutliche und gründliche Erkenntnis hat. Geschmack ist somit Sache des Verstandes; doch ist es Gottsched nicht recht wohl bei der Sache. Er sagt: „Ich rechne zuvörderst den Geschmack zum Verstande, weil ich ihn zu keiner andern Gemütskraft bringen kann. Weder der Witz, noch die Einbildungskraft, noch das Gedächtniß, noch die Vernunft können einigen Anspruch darauf machen. Die Sinne haben aber auch gar kein Recht dazu, man müßte denn einen sechsten Sinn, oder den sensum communem davon machen wollen, der aber ist nichts anders als der Verstand." Der Geschmack ist ein urteilender Verstand und zwar urteilt er nur über die Schönheit eines Dings; denn nur mit dieser hat der Geschmack zu thun; man entscheidet dadurch niemals eine andere Frage, als: ob uns etwas gefällt oder mißfällt. Das Wohlgefallen aber entsteht allezeit aus einer Vorstellung der Schönheit. Der Verstand urteilt endlich in Sachen des Geschmacks nur nach der Empfindung. Der Geschmack hat somit statt in Poesie, Beredsamkeit, Musik, Malerei und Baukunst; ebenso in Kleidung, Gärten, Hausrat und dergleichen. In exakten Wissenschaften, wo man aus deutlich

erkannten Grundwahrheiten streng demonstrieren kann, wie bei der Mathematik, kann man nicht von Geschmack reden; wohl aber in solchen Wissenschaften, wo, wie in Theologie, Jus, Medizin u. a., das Deutliche und Undeutliche, Erwiesene und Unerwiesene vermischt ist. Dies nach König. Daß es auch einen Geschmack im sittlichen Verhalten, also auf dem Gebiet des freien Willens giebt, wie letzterer richtig erkannt, scheint Gottsched nicht zu wissen. Die ganze Auffassung Königs, besonders die Ausdehnung des Geschmacksbegriffs auf das gesamte menschliche Leben, ist weit tiefer und fruchtbarer, als die Darstellung Gottscheds, wiewohl gerade dies Kapitel, wo er an König eine gute Vorlage hatte, eines der besten im Buche ist. Die Schönheit wird sehr klar, aber nur undeutlich empfunden, weil der, dem sie gefällt, nicht im stande ist, zu sagen, warum sie ihm gefällt. Denn sobald man von einer Schönheit zu zeigen vermögend ist, aus was für Vollkommenheiten dieselbe eigentlich entsteht, wird der Geschmack von der Sache in eine gründliche Einsicht verwandelt. Die Leibnitz-Wolffische Philosophie verlegt den Geschmack oder das ästhetische Urteil in das Gebiet der zwischen sinnlicher Empfindung und deutlicher Erkenntnis schwebenden verworrenen Vorstellung. Gottsched zitiert die bekannte Stelle von Leibnitz: Le gout distingué de l'entendement consiste dans les perceptions confuses dont on ne saurait assez rendre raison. C'est quelque chose d'approchant de l'instinct. Le gout est formé par le naturel et par l'usage: et pour l'avoir bon, il faut l'exercer à gouter les bonnes choses que la raison et l'expérience ont déjà autorisées enquoi les jeunes gens ont besoin de guides. Man sieht hieraus, wie Gottsched seine Gewährsmänner mißversteht und entstellt. Nach Gottsched ist der Geschmack Sache des Verstandes und selbstverständlich kann dann der auf einer klaren aber undeutlichen Empfindung ruhende Geschmack von einer Sache in eine gründliche Erkenntnis derselben verwandelt werden. Wie die Schweizer behauptet er, die Schönheit eines Natur- oder Kunstwerks beruhe auf „klar erkennbaren und demonstrierbaren" Regeln. Nur der gemeine Pöbel urteilt nach der Empfindung, der Kunstgelehrte nach den Regeln. Allerdings „auch diejenigen, die Einsicht genug in die Regeln der Dichtkunst haben und alle dahin gehörigen Stücke gründlich beurteilen können, urteilen dennoch zuweilen in der Geschwindigkeit nach der bloßen, obwohl bereits geläuterten Empfindung", d. h. nach dem Geschmack. Aber sie thun das nur vorläufig und „in der Geschwindigkeit". Der Unterschied des unmittelbaren und des reflektierten oder wenigstens von Reflexion begleiteten ästhetischen Urteils fällt somit für die Schweizer wie für

Gottsched in das bloße Empfindungsurteil des Pöbels, das zwar zufällig auch einmal richtig sein kann, in der Regel aber falsch ist, und in die klare Erkenntnis der Kunstverständigen, die ex officio nur nach den Regeln und höchstens privatim und in der Geschwindigkeit auch einmal nach dem „bereits geläuterten Geschmack" urteilen. Gottsched demonstriert dies an einem Beispiel aus der Baukunst. Wenn dem Laien verschiedene Risse vorgelegt werden, so trifft er seine Wahl nach dem bloßen Geschmacke, und kann hier zufällig auch einmal das Richtige treffen; der Architekt dagegen urteilt nicht nach dem Geschmack, sondern nach seiner Kenntnis der Regeln, wird demnach notwendigerweise den richtigen Riß wählen. Der nach der Empfindung urteilende Geschmack ist unsicher und wie die Empfindung bei den verschiedenen Menschen verschieden. Bei dem Urteil nach den Regeln dagegen, die ja in der Vernunft und in der Natur der Dinge ihren Grund haben, muß notwendig Übereinstimmung stattfinden. Während König eine gewisse Verschiedenheit innerhalb der Allgemeingültigkeit zugesteht, giebt es nach Gottsched nur einen nach der bloßen Empfindung urteilenden falschen Geschmack des Pöbels, und einen richtigen nach der Regel urteilenden des Fachmanns — ganz wie bei Bodmer. König, unter dem mächtigen Einfluß von Dubos, sucht im Anschluß an die prästabilierte Harmonie die Richtigkeit und Allgemeingültigkeit des Geschmacks auch als Empfindungsurteils zu behaupten, wenn er auch inkonsequenter Weise wieder die Kenntnis der Regeln hiefür für erforderlich hält. Gottsched schließt sich an die Ausführung Bodmers in der Dedikation an Wolff an, obwohl er als Wolffianer hätte wissen müssen, daß Empfindung und Verstand durchaus in keinem materiellen Gegensatz stehen. Wie nun die Regeln, auf die das ästhetische Urteil sich gründen soll, zu eruieren sind, darüber läßt uns Gottsched im Unklaren. Er sagt: „den Probirstein des richtigen Urteils findet man in den Regeln der Vollkommenheit, die sich für jede besondere Art schöner Dinge, Gebäude, Schildereien, Musiken u. a. schicken und die von rechten Meistern derselben deutlich begriffen und erwiesen worden. Ich ziehe daraus den Lehrsatz: derjenige Geschmack ist gut, der mit den Regeln übereinkömmt, die von der Vernunft in einer Art von Sachen allbereit festgestellt worden." Daß die Regeln von der Vernunft festgestellt, behauptet er auch sonst — aber wie? darüber schweigt er. Indes hat dies ihm den wohlfeilen Ruhm eingetragen, daß er die Regeln der Kunst nicht auf die Erfahrung und auf die Beispiele der Alten, sondern auf die Vernunft gründe.

Der Geschmack ist dem Menschen von Haus aus als Fähigkeit angeboren; aber er will durch die Erziehung gebildet sein. Als Mittel

dazu bezeichnet er den Gebrauch der gesunden Vernunft und der eigenen Sinne gegenüber dem Autoritätsglauben und das Studium guter Vorbilder. Der Wolffianer Gottsched greift hier wieder auf die ihm aus Bodmer bekannte Lehre Lockes von der tabula rasa zurück. Die Fähigkeit neugeborner Kinder, sagt er, ist zu allem gleichgültig. Ihre ersten Urteile richten sich nach den Urteilen derer, mit denen sie immer umgehen; leider wird bei den meisten der Geschmack durch die einfältigsten Weibspersonen verderbt. Sonach würde die Verschiedenheit des Geschmacks einzig auf der Verschiedenheit der Erziehung beruhen wie bei Bodmer. Inkonsequenter Weise behauptet Gottsched, daß der Geschmack als Fähigkeit angeboren, ja selbst, daß diese angeborene Fähigkeit schon von Geburt an verschieden sei. Er entlehnt dies aus König, ohne zu bemerken, daß dies mit seiner Voraussetzung der Lockeschen tabula rasa ganz unvereinbar ist. Auf diesem Standpunkt tritt natürlich die Frage nach dem Wesen, wie nach der psychologischen Stelle des Geschmacks hinter die nach der Ausbildung desselben zurück. Ist der Geschmack eine verworrene Vorstellung, so gilt es einzig, die klare, aber undeutliche Empfindung in deutliche Erkenntnis zu verwandeln. Dies ist in der That auch die Ansicht Gottscheds. Wer in Sachen des Geschmacks richtig urteilen will, muß sich eine gründliche Kenntnis der Regeln aneignen; dann wird er mit Sicherheit angeben können, warum etwas schön oder nicht schön ist, gefällt oder mißfällt. Wer die Regeln kennt, urteilt nicht mehr nach der Empfindung, sondern nach der deutlichen Erkenntnis der Vollkommenheit. Die Umwandlung der klaren Empfindung in deutliche Erkenntnis geschieht somit mittelst der Erlernung der Regeln oder, wie wir sagen würden, mittelst des Studiums der Theorie. Doch Gottsched besitzt nicht genug Konsequenz, diese Auffassung festzuhalten. Er beschränkt seine Forderung auf die „Wiederhersteller des Geschmacks“ wie Opitz. Die späteren Dichter, die an ihm ein sicheres Vorbild hatten, bekamen den guten Geschmack aus der Lesung seiner Schriften, nicht aus der Kenntnis der Regeln. Die Lektüre guter Dichter giebt zwar keine richtige theoretische Kunsteinsicht, aber doch einen sicheren und richtigen Geschmack. Daher muß man den jungen Leuten, um ihren Geschmack zu bilden, nur wirklich gute Poeten zu lesen geben. Nun sind aber die Griechen die Erfinder aller freien Künste und Wissenschaften gewesen; sie haben die Gesetze in den Wissenschaften und in den freien Künsten aufgestellt; nach ihrem Geschmacke müssen wir uns richten. Man sollte nun erwarten, daß Gottsched in erster Linie die griechischen Dichter zur Lektüre empfehlen würde. Dem ist aber nicht so. In dem Verzeichnis von Dichtern, die er empfiehlt, nennt er Lateiner, Italiener, besonders Franzosen, Hol-

länder und Deutsche; die Griechen und ebenso die Engländer glänzen durch ihre Abwesenheit. Den inneren Widerspruch einer Ausbildung des Geschmacks als solchen mittelst der Lektüre mit seinem Prinzip, daß die Empfindung in deutliche Erkenntnis aufgelöst, d. h. das Geschmacksurteil als solches beseitigt werden müsse, wenn man in den freien Künsten sicher und richtig urteilen wolle, hat Gottsched nicht bemerkt. Er fand die eine Ansicht bei Bodmer, die andere bei König und so stellt er beide unbesehen nebeneinander. Die Frage nach dem Verhältnis der Verschiedenheit und der Allgemeingültigkeit des Geschmacks macht sich Gottsched überaus leicht. Das Verstandesurteil ist eines und stets und überall gleich, da der Verstand nur einer ist; das Geschmacksurteil als Empfindungsurteil ist seiner Natur nach bei den verschiedenen Menschen verschieden. Warum? sagt er uns mit keiner Silbe; er entnimmt die Behauptung unbesehen aus Bodmer. Allgemeingültigkeit kommt so nur dem nach den Regeln urteilenden Verstande zu: es giebt nur einen einzigen richtigen Geschmack, nämlich den, der mit den Regeln und mit den besten Schriften übereinstimmt. Dies ist im Grund auch die Ansicht Königs. Aber während dieser innerhalb dieses Rahmens der nationalen und individuellen Verschiedenheit des Geschmacks völlige Berechtigung zuerkennt, somit neben der Allgemeingültigkeit eine Verschiedenheit anerkennt, erklärt Gottsched ausdrücklich jede nationale Besonderheit des Geschmacks schlechtweg als falschen Geschmack. Der Dichter darf sich nie nach dem Geschmack seines Volkes und seiner Zeit richten, sondern einzig nach den Regeln und nach den Exempeln der Alten. Wie weit steht hier Gottsched an theoretischer Einsicht hinter König und noch mehr hinter J. E. Schlegel, der zum ersten mal die Berechtigung des nationalen Geschmacks prinzipiell betont hat, zurück!

Wir können in einer völlig poesielosen Zeit kein richtiges Verständnis für das Wesen der Poesie und ihrer Bedeutung für das geistige Leben der Völker und der einzelnen erwarten. Die Poesie war damals im besten Falle ein angenehmer Zeitvertreib, öfter ein willkommener Nebenverdienst; es war meist auf Bestellung oder in Erwartung eines Douceur gemachte Gelegenheitspoesie. Begegnet uns dennoch da und dort ein gesunder Gedanke, so ist es wiederum ein Lehnwort aus der antiken klassischen, oder der modernen französischen Litteratur, ein Lehnwort, das Gottsched für seine Darstellung nicht fruchtbar zu machen versteht.

Seine Erörterung hebt viel versprechend genug an. Die Poesie ist nach ihm im innersten Wesen des Menschen selbst begründet und daher so alt als die Menschheit selbst. Sie ist teils die rhythmische

Äußerung seiner Empfindungen, teils die ihm ebenso notwendige Bethätigung des ihm angebornen Nachahmungstriebs. Aus jener ersten Quelle leitet Gottsched die Lyrik, aus letzterer mit direkter Anlehnung an Aristoteles die erzählende und dramatische Poesie ab. Wir haben aber damit nicht die Darstellung Gottscheds selbst gegeben, sondern haben sie gedeutet und ausgelegt. Seine eigene Darstellung ist folgende: Die Poesie hat ihre erste Quelle in den Gemütsneigungen der Menschen: so alt diese sind, so alt ist auch die Poesie. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß die allerersten Menschen das Singen von den Vögeln gelernt haben; von Natur waren sie ja wie unsere kleinsten Kinder zum Nachahmen geneigt: „daher sie leicht Lust bekamen, den Gesang desjenigen Vogels, der ihnen am besten gefallen hatte, durch ihre eigene Stimme nachzuahmen, bis endlich diese vormaligen Schüler des wilden Gevögels bald ihre Meister im Singen übertrafen. Allein der Mensch würde gesungen haben, wenn er gleich keine Vögel in der Welt gefunden hätte. Lehret uns nicht die Natur, all' unsere Gemütsbewegungen durch einen gewissen Ton der Sprache ausdrücken? Was ist das Weinen der Kinder anders als ein Klagelied? Was ist das Lachen und Frohlocken anders als eine Art freudiger Gesänge, die einen vergnügten Zustand des Gemüts ausdrücken? Weil man nun wahrgemerkt hatte, daß die natürlich ausgedrückte Leidenschaften auch bei andern eben dergleichen zu erwecken geschickt wären, so ließe sich's der Freudige, Traurige u. s. w. umsomehr angelegen sein, ihre Gemütsbeschaffenheit auf eine bewegliche Art an den Tag zu legen, um dadurch auch andere, die ihnen zuhörten, zu rühren, d. i. ihnen etwas vorzusingen. Um das, was sie bei sich empfunden hatten, desto lebhafter auszudrücken, fügten sie den unvernehmlichen Tönen bald auch verständliche Silben und deutliche Wörter bei. Abgesungene Worte, die einen Verstand in sich haben oder gar einen Affekt ausdrücken, nennen wir Lieder, oder: ein Lied ist ein Text, der nach einer gewissen Melodie abgesungen werden kann. Die Gesänge sind dergestalt die älteste Gattung der Gedichte und die ersten Poeten sind Liederdichter gewesen." Diese Ausführung ist eine sehr freie Wiedergabe von Scaliger, Buch I, c. 1. 2 und besonders 4. Gottsched stellt sich die Sache genauer so vor: „Wann sich ein munterer Kopf von gutem Naturelle bei der Mahlzeit oder durch einen starken Trunk — (bei Gottsched eine Hauptquelle poetischer Begutachtung) das Blut erhizet und die Lebensgeister rege gemacht hatte, so hub er etwa an, vor Freuden zu singen und sein Vergnügen auch durch gewisse dabei ausgesprochene Worte zu bezeigen. Er lobte die Süßigkeit des Weines, er pries den Berg oder Stock, darauf er gewachsen ꝛc. Ein verliebter

Schäfer, dem bei der Langeweile auf dem Felde, wo er seine Herden weidete, die Gegenwart einer angenehmen Schäferin das Herz rührete und das Gemüt in Wallung versetzte, bemühte sich nach dem Muster der Vögel ihr etwas vorzusingen und bei einer lieblichen Melodie zugleich seine Liebe zu erklären, ihr zu schmeicheln, ihre Schönheit zu loben, sich über ihre Kaltsinnigkeit und Unempfindlichkeit zu beklagen 2c."

Es gehört diese Partie trotz ihrer absonderlichen Fassung zu den bessern Stücken im ganzen Buche. Gottsched leugnet für diese älteste Poesie ausdrücklich jede moralische belehrende oder erbauliche Absicht. „Die allerersten Sänger ungekünstelter Lieder haben nach der damaligen Einfalt der Zeiten wohl nichts anders im Sinne gehabt, als wie sie ihren Affekt auf eine angenehme Art ausdrücken wollten, so daß dieselben auch in andern eine gewisse Gemütsbewegung erwecken möchten. Ein Saufbruder machte den andern lustig, ein Betrübter lockte dem andern Thränen aus, ein Liebhaber gewann das Herz seiner Geliebten 2c. Die Sache ist leicht zu begreifen, weil sie in der Natur des Menschen ihren Grund hat und noch täglich durch die Erfahrung bestätigt wird." Indes diese harmlose Absichtslosigkeit hielt nicht lange vor. Künstlerische Ruhmsucht tritt bald als neues Motiv poetischer Produktion auf. „Wie die Dichter merkten, daß solch wunderbare Kunst die Meister in den Ruf brachte, mehr als Menschen zu sein, oder wenigstens göttlichen Beistand zu haben, suchten sie allerlei angenehme und reizende Sachen in ihre Lieder zu bringen, dadurch sie die Gemüter ihrer Zuhörer desto mehr fesseln könnten. Nichts war dazu geeigneter als Fabeln, die etwas Wunderbares und Ungemeines in sich enthielten. Das bezauberte nun gleichsam die sonst ungezogenen Gemüter. Die wildesten Leute verließen ihre Wälder und liefen einem Amphion und Orpheus nach, die ihnen nicht nur auf ihren Leyern etwas vorspielten, sondern auch allerlei Fabeln von Göttern und Helden vorsungen: nicht viel besser, als wann itzo auf Messen und Jahrmärkten die Bänkelsänger mit ihren Liedern von Wundergeschichten den Pöbel einzunehmen pflegen." Auch den Homer rechnet Gottsched ausdrücklich hieher. Während er hier den Ursprung der erzählenden Poesie auf den dichterischen Ehrgeiz zurückführt, bezeichnet er an anderer Stelle den dem Menschen angebornen Nachahmungstrieb als Quelle der epischen und dramatischen Poesie. Er ist aber nicht im stande das weiter auszuführen. Er begnügt sich, die Stelle des Aristoteles mit einigen nichtssagenden Bemerkungen zu begleiten.

Von besonderer Wichtigkeit in der Entwicklung der Theorie war im vorigen Jahrhundert die Frage nach der Absicht oder den Absichten der Poesie. Der Fortschritt zeigt sich vornehmlich in der Befreiung

der Poesie aus dem Dienste der Belehrung, Erbauung und Besserung. Die Autorität des Horazschen aut prodesse volunt, aut delectare poëtæ lag lange als ein schwer zu brechender Bann auf den Geistern. Für die Lyrik und ebenso für das Ammenmärchen stellt Gottsched jede weitere Absicht als die des Ergötzens ausdrücklich in Abrede; — für die epische und dramatische Poesie nimmt er außer jener obgenannten, persönlichen Ruhm zu gewinnen, noch andere an: nämlich die zu belehren, zu erbauen und zu bessern. Homer wollte nicht nur für sich Ruhm gewinnen, sondern auch die „allgemeine Wolfart seiner Griechen befördern.“ Epische und dramatische Poesie haben in erster Linie den Zweck, irgend eine „allegorisch-moralische Wahrheit“ zu illustrieren; — das Ergötzen, die Erregung der Affekte, die angenehme Beschäftigung des Geistes hebt Gottsched allerdings auch hervor. Aber das Verhältnis von delectare und prodesse versucht er nicht näher nachzuweisen.

Am deutlichsten kommt das Wesen und der Charakter der Gottschedschen Lehre bei der Frage nach der künstlerisch schaffenden Thätigkeit zu tage. Wir dürfen in einer künstlerisch und poetisch völlig unproduktiven Zeit kein irgendwie richtiges Verständnis dafür erwarten. Wo die Poesie belehren und moralisch bessern soll, wird man das Haupterfordernis des Dichters im Verstand und in der Biederkeit der Gesinnung suchen. Bei der beschreibenden Poesie und bei dem Gelegenheitsgedichte genügte etwas Gelehrsamkeit für den notwendigen Schmuck und etwas Witz. Gottsched handelt hievon im 2. Kapitel: Vom Charakter eines Poeten, das freilich eines der dürftigsten und geistlosesten im ganzen Buche ist. Zu einem rechtschaffenen Dichter gehören eine große Fähigkeit der Gemütskräfte, viel Gelehrsamkeit, Uebung und Erfahrung. „Da die Nachahmung der natürlichen Dinge das Wesen der ganzen Poesie ist, so ist das poetische Talent nichts anders als die natürliche Geschicklichkeit im Nachahmen, und da diese bei verschiedenen Leuten von Natur sehr verschieden ist, so hat man angefangen zu sagen, daß die Poeten nicht gemacht, sondern geboren werden, daß sie den heimlichen Einfluß des Himmels fühlen und durch ein Gestirn in der Geburt zu Poeten gemacht sein müßten, das heißt in ungebundener Schreibart nichts anders, als ein gutes und zum Nachahmen geschicktes Naturell bekommen haben. Das ist meines Erachtens die beste Erklärung, die man von dem Göttlichen in der Poesie geben kann, davon so viel Streit auch unter den Gelehrten ist. Ein glücklicher munterer Kopf ist es, wie man insgemein redet, oder ein lebhafter Witz, wie ein Weltweiser sprechen möchte. Das ist, was beim Horaz ingenium et mens divinior heißt.“ Die für einen Künstler, Dichter wie Maler, Bild-

schnitzer ꝛc. erforderlichen Haupteigenschaften sind demnach: eine starke Einbildungskraft, viel Scharfsinnigkeit und ein großer Witz. Scharfsinnigkeit definiert er nach Wolff als das Vermögen der Seele, viel an einem Dinge wahrzunehmen, was ein anderer, der gleichsam einen stumpfen Sinn oder blöden Verstand hat, nicht würde beobachtet haben; Witz als die Gemütskraft, welche die Ähnlichkeiten der Dinge leicht wahrnehmen, also eine Vergleichung zwischen ihnen anstellen kann; Einbildungskraft als die Kraft der Seele, die bei den gegenwärtigen Empfindungen sehr leicht wieder die Begriffe hervorbringt, die wir sonst schon gehabt, wenn sie nur die geringste Ähnlichkeit damit haben. Dies ist alles, was Gottsched über die dichterische Anlage zu sagen weiß. Die Thätigkeit der dichterischen Phantasie besteht nur darin, daß sie sonst schon gehabte Begriffe wieder hervorruft. Er gedenkt sonst noch einigemale derselben, aber stets mit einem heiligen Schrecken. Eine gar zu hitzige Einbildungskraft, sagt er, macht unsinnige Dichter, dafern das Feuer der Phantasie nicht durch eine gesunde Vernunft gemäßigt wird. Nicht alle Einfälle sind gleich schön, gleich wohl gegründet, gleich natürlich und wahrscheinlich! Das Urteil des Verstandes muß Richter darüber sein. Es wird nirgends leichter ausgeschweift als in der Poesie. Wer seinem regellosen Treiben den Zügel schießen läßt, dem geht es wie dem jungen Phaëton. Ein gar zu feuriger Poet reißt sich aus den Schranken der Vernunft und es entstehen lauter Fehler aus seiner Hitze, wenn sie nicht durch ein reifes Urteil gezähmt wird. Eine lebendige und reiche Phantasie ist für Gottsched das enfant terrible in der Dichtkunst. Er weiß nur von ihren ausgelassenen liederlichen Streichen zu erzählen. Er lobt sich dagegen einen wasserklaren Verstand und eine starke Beurteilungskraft, um ihr wildes, ausschweifendes Wesen zu bändigen. So gilt es natürlich in erster Linie, nicht diese Anlage liebend zu pflegen und zu entwickeln, sondern einzuschüchtern und zu Schanden zu schneiden. Die poetische Anlage, sagt er, ist gleichsam ein selbstwachsender Baum, der nur ungestalte Äste und Reiser hervorsprosset. Daher ist für angehende Dichter eine rege Anleitung und Unterweisung nach der Regel der Kunst unerläßlich. Der wichtigste Teil der künstlerisch schaffenden Thätigkeit ist die durch Anleitung gewonnene Kenntnis der Regeln. Daß Gottsched auch ein ehrlich und tugendliebend Gemüt hieher rechnet, ist bei der ganzen Auffassung der damaligen Zeit natürlich; für den verzopften Gelehrtendünkel aber besonders bezeichnend, daß der Dichter auch alle Wissenschaften und Künste verstehen muß; der Dichter, sagt er, hat ja Gelegenheit über allerlei Dinge zu schreiben; ein einziges Wort gibt oft seine Einsicht oder auch seine Unerfahrenheit in einer Sache zu ver-

stehen; ein einziges Wort kann ihn also in Hochachtung oder Verachtung setzen. Die Erfordernisse künstlerisch schaffender Thätigkeit sind demnach: Scharfsinnigkeit, Witz, gezähmte Phantasie, Kenntnis der Regeln, Biederkeit und Gelehrsamkeit.

Wenn wir oben gesagt haben, Gottsched wisse über die schaffende künstlerische Thätigkeit nichts beizubringen als jene dürftigen, dürren Notizen über Scharfsinn, Witz und Phantasie, so haben wir ihm doch Unrecht gethan. Er schildert uns das Schaffen der dichterischen Phantasie sehr breit und ausführlich an Exempeln und teilt köstliche Rezepte für jede Gattung mit. Er hat bezeichnend genug diese Partie in dem Kapitel von der poetischen Nachahmung untergebracht. Wir haben oben gesehen, wie er einen unfruchtbaren Ansatz macht, einen Teil der Poesie nach Aristoteles aus dem angebornen Nachahmungstrieb abzuleiten, ohne diesen Gedanken in seiner Darstellung auch wirklich durchzuführen. In diesem Kapitel nun bemüht er sich, dem Aristotelischen Begriff der Nachahmung gerecht zu werden und wir stoßen hier nun unvermutet auch auf die Quelle aller Poesie, die freischaffende Phantasie: Gottsched faßt die Aristotelische Nachahmung ohne weiters als Nachahmung der Natur — dies war damals die allgemeine Auffassung. Er unterscheidet dreierlei Arten von Nachahmung: Die erste, sagt er, ist eine bloße Beschreibung oder sehr lebhafte Schilderung von einer natürlichen Sache, die man nach all ihren Eigenschaften, Schönheiten und Fehlern den Lesern klar und deutlich vor Augen malet und gleichsam mit lebendigen Farben entwirft, so daß es fast ebenso viel ist, als ob sie wirklich zugegen wäre. Solche Malerei eines Poeten erstreckt sich viel weiter als die gemeine. Der poetische Maler wirket in die Einbildungskraft und diese bringet die Begriffe aller empfindlichen Dinge fast ebenso leicht als Figuren und Farben hervor. Ja er kann endlich auch geistliche Dinge, als da sind: innerliche Bewegungen des Herzens und die verborgensten Gedanken beschreiben und abmalen. Dies nach Bodmer, auf dessen „feine Regeln und Anmerkungen" er sich ausdrücklich beruft. Diese bloß beschreibende Art von poetischer Nachahmung hält Gottsched für die geringste; er sagt, die unaufhörlichen Malereien und unendlichen Bilder vieler deutscher Dichter bewirken nur Ekel. So schon in der ersten Auflage. Höher stellt er die zweite Art, über die er sich freilich nicht deutlich auszusprechen vermag. Er meint die Darstellung der Affekte und ihrer Äußerungen. Man macht, sagt Gottsched, z. B. ein verliebt, traurig, lustig Gedicht im Namen eines andern, obgleich man selbst weder verliebt, noch traurig, noch lustig ist. Aber man ahmt die Art eines in solcher Leidenschaft stehenden Gemütes so genau nach und drückt sich mit so natürlichen

Redensarten aus, als wenn man wirklich den Affekt bei sich empfände. Wir stehen hier vor einem wichtigen Differenzpunkt zwischen Gottsched und den Schweizern. Letztere behaupten, der Dichter könne und solle sich vermittelst seiner Phantasie ganz in den Affekt versetzen, den er darstellen wolle; er brauche dann nur das Herz sprechen zu lassen, um die Sprache der Leidenschaft zu treffen. Gottsched weist das mit Entschiedenheit ab. So viel, sagt er, ist gewiß, daß der Mensch, wenigstens dann, wenn er die Verse macht, die volle Stärke der Leidenschaft nicht empfinden kann. Der Affekt muß schon ziemlich gestillet sein, wenn man die Feder zur Hand nehmen und all seine Klagen in einem ordentlichen Zusammenhang vorstellen will. Er macht diese Bemerkung bei Besprechung der damals so berühmten Klagegedichte von Besser und Canitz auf ihre Frauen, auf die auch die Schweizer in all ihren Schriften zurückkommen. Und eben bei dieser Gelegenheit sprechen sich die Schweizer gegen Gottsched aus. Während also die Schweizer Gefahr laufen, die Erzeugung roher pathologischer, statt verklärter ästhetischer Empfindung zu verlangen — die poetische Darstellung müsse denselben Affekt in uns erregen, den der wirkliche Anblick ꝛc. in uns hervorrufen würde — hat Gottsched Recht mit seiner Forderung, daß der Stoff vor der künstlerischen Gestaltung erst in eine gewisse Ferne gerückt sein müsse; aber er hat weit mehr Unrecht, wenn er behauptet, daß der Dichter den Affekt gar nicht selbst in seiner Brust empfinden müsse, daß er nur die Redensarten eines solchen Affekts nachzuahmen brauche. Damit hört alle Poesie auf. Das Hauptwerk der Poesie ist nach Gottsched auch diese Art von Nachahmung nicht, vielmehr ist die Fabel das, was „Wesen und Seele“ der ganzen Dichtkunst ist (ἀρχὴ καὶ οἷον ψυχὴ μῦθος Arist. c. 6). Hier kommt nun Gottsched auf den wichtigen Begriff der Erfindung. Dichten, sagt er, heißt in unserer Sprache etwas ersinnen oder erfinden, was nicht wirklich gewesen ist. Wer die Fähigkeit nicht besitzt, gute Fabeln zu erdichten, verdient den Namen eines Poeten nicht. Fabel (Erfindung) definiert er als die Erzählung einer unter gewissen Umständen möglichen aber nicht wirklich vorgefallenen Begebenheit, darunter eine mögliche nützliche Wahrheit verborgen liegt. Philosophisch könnte man sagen, sie sei ein Stück aus andrer Welt, wie Wolff selbst gesagt habe, daß ein wohlgeschriebener Roman für eine Historie aus einer andern Welt anzusehen sei. „Dem Poeten stehen alle möglichen Welten zu Gebote, er schränket seinen Witz nicht in den Lauf der wirklich vorhandenen Natur ein. Seine Einbildungskraft führet ihn auch in das Reich der übrigen Möglichkeiten, die der jetzigen Einrichtung nach für unnatürlich gehalten werden.“ Und wozu dieser ganze philosophische Apparat?

Lediglich um es zu rechtfertigen, daß in der Äsopischen Fabel die Tiere reden — in einer anderen möglichen Welt können ja die Tiere als mit Vernunft und Rede begabt gedacht werden, ohne aufzuhören Tiere zu sein! Wiefern auch die Fabel unter den Begriff der Nachahmung fällt, darüber schweigt Gottsched an unserer Stelle. Wohl aber geht er in der Besprechung von Bocks Abhandlungen de pulcritudine carminum (Beiträge X, 4) auf die Frage ein. Bock hatte nämlich einen Widerspruch darin gefunden, daß Gottsched das eine mal die Fabel als die Seele der Dichtkunst bezeichne, das andre mal ihr Wesen in die Nachahmung setze. Gottsched erwidert, die Fabel sei nur der höchste Grad der Nachahmung; sie sei die Nachahmung einer ganzen Handlung, und als solche das Hauptwerk der Poesie. Indes dies hat doch nur für die dramatische und teilweise auch für die epische Fabel eine gewisse Richtigkeit; für das Wunderbare im Epos, für die Äsopische Fabel trifft es gar nicht zu. Ist sie überhaupt ein Stück aus einer andern bloß möglichen Welt, so hört sie ebendamit auf Nachahmung zu sein. Die Schweizer mühen sich vergeblich ab, diesen innern Widerspruch zu lösen. Gottsched hat ihn gar nicht bemerkt. Er stellt in seiner kompilatorischen Weise einfach zwei entgegengesetzte Auffassungen unvermittelt neben einander. — Für seine grenzenlose Gedankenlosigkeit ist eines der stärksten Beispiele, daß er das eine mal den Unterschied zwischen Malerei, Musik und Poesie ganz richtig dahin bestimmt, „daß der Maler die natürlichen Dinge durch Pinsel und Farben, der Musikus durch den Takt und die Harmonie, der Poet durch eine taktmäßig abgemessene oder sonst wohl eingerichtete Rede nachahmt“ [1], und an einer andern Stelle sagt: „Diese Nachahmung der Poeten nun geschieht vermittelst einer sehr lebhaften Beschreibung oder gar lebendigen Vorstellung dessen, was sie nachahmen. Und dadurch unterscheidet sich der Dichter von einem Maler, der mit Farben, und einem Bildhauer, der in Stein oder Holz seine Nachahmung verrichtet [2].“

In das innerste Heiligtum der Gottschedschen Lehre führt uns seine Frage ein: Wie greift man es an, wenn man gesonnen ist, als ein Poet ein Gedicht oder eine Fabel zu machen? Dies ist das Hauptwerk der Poesie, sagt er, und vielen sonst Wohlbegabten ist dies mißlungen. Wir müssen uns demnach wohl bekümmern, wie man alle Arten der Fabeln erfinden und regelmäßig einrichten kann. Nun folgen die kostbaren Rezepte. „Zu allererst wähle man sich einen lehrreichen,

---

[1] Krit. Dichtk., Kap. 2 (p. 82 der ersten Auflage).

[2] Krit. Dichtk., Kap. 1 (p. 78 der ersten Auflage).

moralischen Satz, der in dem ganzen Gedicht zu Grund liegen soll, nach Beschaffenheit der Absichten, die man sich zu erlangen vorgenommen. Hiezu ersinne man sich eine ganz allgemeine Begebenheit, worin eine Handlung vorkommt, daran dieser erwählte Lehrsatz sehr augenscheinlich in die Sinne fällt. Z. B. Gesetzt, ich wollte einem jungen Prinzen die Wahrheit beibringen, Ungerechtigkeit und Gewaltthätigkeit wären abscheuliche Laster. Diesen allgemeinen Satz auf eine angenehme Weise recht sinnlich und handgreiflich zu machen, ersinne ich folgende allgemeine Begebenheit. Es war Jemand, der schwach und unvermögend war, der Gewalt des Mächtigern zu widerstehen. Dieser lebte still und friedlich, that Niemand zu viel und war mit dem Wenigen vergnügt, was er hatte. Ein Gewaltiger, dessen unersättliche Begierde ihn verwegen und grausam machte, ward dieses kaum gewahr, so griff er den Schwächern an, that mit ihm, was er wollte und erfüllete mit dem Schaden und Untergang desselben seine gottlose Begierde. Dies ist der erste Entwurf einer poetisch moralischen Fabel. Die Handlung, die darin steckt, hat folgende vier Eigenschaften: 1) ist sie allgemein, 2) nachgeahmt, 3) erdichtet, 4) allegorisch, weil eine moralische Wahrheit darin verborgen liegt. Nunmehr kommt es auf mich an, wozu ich diese Erfindung brauchen will: ob ich eine äsopische, komische, tragische oder epische Fabel daraus machen will. Alles beruht hiebei auf der Benennung der Personen (vgl. Arist. poët. c. 17), die darin vorkommen sollen. Äsopus wird ihnen thierische Namen geben und ungefähr sagen rc." Es folgt nun die Fabel von Wolf und Schaf, das das Wasser getrübt haben soll. Dies alles nach Bossu. Es folgen dann die Rezepte für Komödie, Tragödie und Epos. Wir wollen nur das für das Epos ziemlich unverkürzt geben. „Die epische Fabel ist das Vortrefflichste, was die ganze Poesie hervorbringen kann. Ein Dichter wählt dabei in allen Stücken das Beste, was er in seinem Vorrat hat. Die Handlung muß wichtig sein, d. h. ganze Länder und Völker betreffen. Die Personen müssen die ansehnlichsten von der Welt, nämlich Könige und Helden und große Staatsleute sein. Die Fabel muß lang und weitläufig und mit vielen Zwischenfabeln erweitert sein. Alles muß darin groß, seltsam und wunderbar klingen. Kurz, dieses wird das Meisterstück der ganzen Poesie." Auch dies nach Bossu; Gottsched wählt nur andere Beispiele. „Ich werde also", fährt er fort, „meine Fabel so einkleiden: Ein junger Prinz, in dem eine unersättliche Ehrbegierde brennt, suchet sich durch die Macht der Waffen einen großen Namen zu machen. Er rüstet ein Heer, überzieht die benachbarten kleinen Staaten mit Krieg, bezwingt sie; trennt durch List und Geld die Bündnisse seiner stärkeren Nachbarn und überwältigt sie einzeln. Zuletzt aber fällt seine

Hoheit auf eine schmähliche Art und er nimmt ein kläglich Ende." Dies ist nach Gottsched die eigentliche poetische Erfindung. „Nun fehlt nichts mehr", sagt er, „als die Benennung der Fabel. Das steht aber wiederum bei mir. Ich suche in der Historie dergleichen Prinzen. Wäre ich ein Grieche, so würde ich mir den Xerxes wählen, der nach vielen Gewaltthätigkeiten aus der Marathonschen Schlacht (so wenigstens in den drei ersten Auflagen) elendiglich entfliehen müssen. Wäre ich ein Persianer ꝛc. Weil ich aber itzo in Deutschland lebe, so dürfte ich nur Ludwig XIV. und dessen bei Hochstädt gedämpften Übermut in meinem Gedichte beschreiben. Ich würde demselben den Titel des herrschsüchtigen Ludwigs oder des eingebildeten Universalmonarchen geben, so hätte es in diesem Stücke seine Richtigkeit ꝛc." In dem Kapitel über das Epos konstruiert dann Gottsched auf dieselbe Weise das Rezept, nach dem Homer die Ilias gemacht haben soll, in dem über die Tragödie das Rezept, nach dem Sophokles den Oedipus gedichtet habe. Der Poet wählt sich auch hier einen moralischen Lehrsatz. Dazu ersinnet er sich eine allgemeine Fabel. Hierauf suchet er in der Historia solche berühmte Leute, denen etwas Ähnliches begegnet ist und von diesen entlehnet er die Namen. Dann ersinnet er Zwischenfabeln, um die Hauptfabel recht wahrscheinlich zu machen. Diese theilet er dann in 5 Stücke ein, die ohngefähr gleich groß sind und ordnet sie so, daß natürlicher Weise das Folgende aus dem Vorhergehenden fließet, bekümmert sich aber nicht, ob alles in der Historia wirklich so vorgegangen. So hat sich Sophokles zuerst eine allgemeine Fabel ersonnen. Zu dieser allgemeinen Fabel suchte er dann in der Geschichte einen passenden Vorgang und fand dazu den Ödipus geschickt. Ein Beispiel der eignen Erfindung gibt uns Gottsched für die Komödie. Herr Trotzkopf, ein reicher aber wollüstiger und verwegener Jüngling, hat einen halben Tag mit Saufen und Spielen zugebracht; abends gerät er in ein übel berüchtigt Haus, wo man ihm seine Barschaft nimmt, das Kleid vom Leibe zieht und ihn so entblößt auf die Gasse stößt. Er flucht und poltert eine Weile vergebens, geht endlich mit dem bloßen Degen in der Hand Gasse auf und nieder, in dem Vorhaben, dem ersten Besten mit Gewalt das Kleid zu nehmen. Es begegnet ihm Herr Ruhelieb, der eben von einem guten Freunde kömmt. Diesen fällt er an, entwaffnet, ja verwundet ihn ein wenig und zwingt ihn also das Kleid auszuziehen und ihm zu geben. Kaum hat er selbiges angezogen, so stehen an der andern Ecke der Straße ein paar tüchtige Kerle, die von Herrn Ruheliebs Feinden erkauft worden, denselben wacker auszuprügeln. Diesen fällt Herr Trotzkopf in die Hände, und obgleich er Leib und Seele schwöret, daß er nicht derjenige sei,

für den sie ihn ansehen, so wird er doch wacker abgestraft, so daß er aus Zorn und Ungeduld Kleid, Hut und Perücke wieder von sich wirft und ganz braun und blau nach Hause läuft. Als Zwischenfabel erdichtet Gottsched: „Herr Trotzkopf hat eine Liebste, der er von seiner Herzhaftigkeit vorhergesagt hat. Diese wird nun durch das nächtliche Lärmen aufgeweckt, sieht zum Fenster hinaus und erkennt ihren Liebhaber an der Stimme." Das also ist die mit Beispielen und Rezepten reichlichst illustrierte Lehre Gottscheds von der frei erfindenden künstlerisch schaffenden Phantasie.

Die Fassung des Begriffs der künstlerischen Thätigkeit ist von solch prinzipieller Wichtigkeit, daß wir mit Beiziehung der Beiträge näher darauf eingehen. Wenn wir heute mit dem Worte Dichter oder Künstler überhaupt in erster Linie den Begriff des schöpferischen Geistes, des Genies im Unterschied vom bloßen Talent verbinden, so war allerdings Begriff und Wort auch zur Zeit Gottscheds schon vorhanden; der Begriff schon bei Scaliger und den Franzosen des 17. Jahrhunderts, das Wort bei Dubos. Schon Scaliger bezeichnet und beschreibt den Dichter als einen alter deus, der das in seinem Innern reflektierte Weltbild durch freie, schöpferische Thätigkeit zu einem objektiven Kunstwerk ausgestaltet. Bei Leibnitz und den Franzosen finden wir den Begriff des esprit créateur, bei Dubos endlich das Wort génie, doch in einer Bedeutung, die mehr unserem Talent entspricht, sofern der Begriff des Schöpferischen fehlt. Diese von Sulzer und Mendelssohn acceptierte Fassung blieb dann die herrschende bis zur Zeit der Originalgenies. Die Fassung der Kunst als schöpferischer Wiedergabe des in der Seele des Künstlers reflektierten Weltbildes oder als bloßer sklavischer Nachahmung der Wirklichkeit, des Künstlers als schöpferischen Genies oder als bloß nachahmenden Talentes ist ein so wesentliches Merkmal für die jeweilige Entwicklungsstufe der Kunsteinsicht, daß wir die Stellung Gottscheds wie der Schweizer eben zu dieser Frage als Maßstab ihrer Bedeutung für die Entwicklung unserer Litteratur aufstellen müssen. Bei den Schweizern finden sich Ansätze hiezu, aber voll entwickelt haben sie diesen Begriff auch in ihren reifen Werken nicht. Gottsched hat sich gegen Begriff wie Wort Genie durchaus ablehnend verhalten, ja letzteres verfolgt er als ein in den 50er Jahren eingedrungenes Fremdwort mit wahrem Ingrimm. Wohl weist er im Anschluß an die dunkle Stelle von Aristot. poët. c. 3 der Erfindung der Fabel den höchsten Rang unter seinen drei Arten der Nachahmung an. Aber bei seiner Fassung der Fabel ist das Moment der Erfindung nur ein leeres Wort; sie ist ihm nichts als eine kümmerliche, blasse Illustrierung eines moralischen Lehrsatzes. Auch

Aristoteles, wie das gesamte Altertum, hat den Begriff der freien originalen Erfindung nicht. Es mag dies mit dem Entwicklungsgang der antiken Kunst, der mehr in der stetigen Kontinuität des Fortschritts, bei dem die Thätigkeit der einzelnen mehr zurücktrat, besteht, als in dem ruckweisen Einsetzen gewaltiger, eigenartiger Geister, wie dies bei der Entwicklung der modernen Kunst der Fall ist, zusammenhängen. Aber indem Aristoteles die Fabel als Komposition d. h. als künstlerische Gestaltung des gegebenen Stoffes definiert, war doch der Begriff der künstlerisch freigestaltenden Thätigkeit gegeben. Dies hat Gottsched nicht erkannt; statt an Aristoteles hält er sich in seiner Fassung der Fabel an Bossu. Er definiert sie als „eine unter Umständen mögliche, aber nicht wirklich vorgefallene Begebenheit, darunter eine moralische Wahrheit verborgen liegt". Letztere ist ihm die Hauptsache, die Fabel selbst nur Mittel zu ihrer Veranschaulichung. Von freier Erfindung oder auch nur von freier künstlerischer Gestaltung der Wirklichkeit hat Gottsched nie eine Ahnung gehabt. Bei ihm ist die Frage nicht die: welches ist das Verhältnis der künstlerischen Thätigkeit zur Wirklichkeit, sondern vielmehr die: welches ist ihr Verhältnis zur Regel? Nicht daß die Wirklichkeit treu oder charakteristisch oder idealisierend aufgefaßt oder wiedergegeben werde, ist für ihn die Hauptsache, sondern vielmehr, daß dies nach dem Rezept geschehe. Seine rein äußerliche, mechanische Auffassung der „Regel" zeigt sich am schroffsten in der Besprechung von zwei, für die Geschichte der Tragödie epochemachenden Werken, der des Cid von Corneille und der des Julius Cäsar, welcher die für die Entwicklung des deutschen Dramas so wichtige Kenntnis Shakespeares eröffnet. Die Kritik des Cid, auf die er selbst sehr große Stücke hält, steht St. XIV, 6 (vom Jahr 1736). Er wiederkäut nur das alberne Geschwätz, das die Neider Corneilles, Scudery und die Akademie, gleich anfangs gegen dasselbe vorgebracht hatten. Seinen Hauptvorwurf bilden eben die vermeintlichen, vielfachen groben Verstöße gegen die Regel. „Ohne die Beobachtung der Regeln kann kein Stück nicht gut sein, weil sie nicht willkürlich, sondern in der Natur gegründet sind." Als diese Regeln bezeichnet er mit den Franzosen die drei Einheiten der Handlung, des Orts und der Zeit, vor allem der beiden letzteren; ferner die Beobachtung der Wohlanständigkeit nach französischem Begriff. Gottsched legt hierauf einen so ausschließlichen Wert, daß er die großen Vorzüge des Cid, als welche er den lebhaften Vortrag, die Schönheit der Handlung und die ausnehmenden Gedanken anführt, daneben als rein äußerlichen Glanz bezeichnet, wovon nur das unwissende Publikum sich täuschen lasse. Denselben bornierten Standpunkt zeigt seine Kritik von Günthers Gedichten (Beiträge

XIV, 5). Noch stärker kommt sein Haß gegen alle Originalität und Genialität in der Kritik der großen Engländer Milton und Shakespeare zu tage. An ersterem tadelt er die groben Verstöße gegen die Wahrscheinlichkeit d. h. seine großartige Phantasie und die „Schnitzer“ gegen die Syntax der Prosa. Noch instruktiver für uns ist seine wutschnaubende Kritik von Shakespeares Julius Cäsar. Ein Kunstrichter, stellt er hier als ersten kritischen Grundsatz auf, fragt einzig darnach, ob ein Stück nach allen Regeln richtig ist und kümmert sich nicht darum, ob es hundertmal mit Händeklatschen aufgeführt, oder alsbald ausgepfiffen worden ist. Er sucht dann seine Stellung zu der Frage über das Verhältnis von Genie und Regel eingehender auseinander zu setzen und zu begründen. Der Spectator hatte behauptet: es gehöre mehr Urteilskraft dazu, von den Regeln der Kunst abzugehen, als sie zu befolgen, und daß in den Werken eines erhabenen Geistes, der gar keine Regeln kenne, mehr Schönheit stecke, als in den Schriften eines seichten Kopfes, der dieselben genau beobachte. Gottsched wiederholt nur seine bekannte Behauptung, die Regeln seien nur ein Ausspruch der gesunden Vernunft von dem, was sich in Kunstwerken schicke oder nicht schicke. Es sei somit völlig sinnlos, daß etwas um so schöner sei, jemehr es von den Regeln abweiche. Wenn man den sogenannten erhabenen Geistern, d. h. den witzigen Köpfen, die insgemein die flüchtigste und feurigste Einbildungskraft besitzen, die Zügel soweit schießen lassen wollte, daß man ihnen erlaubte, sich über alle Regeln der Kunst wegzusetzen und gar die Einfälle einer übereilten Phantasie und alle Einbrüche in die Natur und die Wahrscheinlichkeit für etwas Schöneres anzusehen, als deren Beachtung, so eröffne man allen Ausschweifungen das weiteste Feld. Wenn der englische Kritiker sagt, ein einziges Drama von Shakespeare, wo keine einzige Regel der Schaubühne beobachtet sei, werde sicher jeder lieber lesen, als ein Drama eines Kunstrichters, worin keine einzige verletzt sei, so erklärt Gottsched dem gegenüber: „Ohne Beobachtung der Regeln kann der Dichter nichts Gescheidtes, Ordentliches und Angenehmes hervorbringen, wenngleich alle ersinnlichen Einflüsse der Gestirne an seinem Poetenkasten gezimmert hätten“. Schärfer läßt sich der Standpunkt Gottscheds nicht formulieren, als er es selbst in diesen körnigen Worten thut. Genie ist nichts, die Regel alles. Auf dem Höhepunkt unserer nationalen Poesie sagt Schiller:

> So wars immer, mein Freund, und so wirds bleiben: die Ohnmacht
> Hat die Regel für sich, aber die Kraft den Erfolg.

Genau das Gegenteil davon lehrt Gottsched und richtig meint J. E. Schlegel über diese Auffassung, ein Gedicht mache man nicht nach dem Rezept wie das Frauenzimmer einen Pudding.

Im zweiten Teil behandelt Gottsched die „besonderen Gattungen der bei uns üblichen Gedichte". Seine Einteilung ist eine rein äußerliche Aufzählung. Er behandelt als besondere Gattungen 1. Oden oder Lieder, 2. Kantaten, 3. Idyllen oder Schäfergedichte, 4. Elegien, 5. poetische Sendschreiben, 6. Satiren, 7. Sinn- und Scherzgedichte, 8. dogmatische und heroische Gedichte, 9. Epopoe, 10. Tragödie, 11. Komödie, 12. Oper.

Die Art der Behandlung ist folgende: Er beschreibt zuerst die betreffende Dichtart, giebt dann ein Rezept zur Verfertigung, dann einige kritische Nachrichten über die Leistungen der Alten und der Neuen; zuletzt folgen Muster, in der ersten Auflage sämtlich von sich, in der dritten von den besten deutschen Schriftstellern seit Opitz. Für unsere Zwecke genügt es, die Partien über die Ode (Lyrik), über die Epopoe und über die Tragödie herauszugreifen. Seine Quellen sind außer Horaz und Aristoteles von den Neuern fast nur die Franzosen; von den Italienern Muratori gegen die Oper; gegen die Engländer, selbst gegen den Spectator, verhält er sich, die französisierenden ausgenommen, durchaus ablehnend. Für die kleineren Dichtungsarten benützt er auch Scaliger. Die unvermittelte Nebeneinanderstellung antiker, neulateinischer und französischer Lehnsätze an Stelle einer geschichtlichen Entwicklung macht neben der Anweisung zur poetischen Fabrikation nach Art des „Trichters" den eigentlichen Charakter der Kritischen Dichtkunst aus. Gottsched ist auf der einen Seite der letzte und wohl geistloseste Vertreter der Schulpoesie und Schulpoetik, auf der anderen der stammelnde Dolmetscher der unverstandenen modernen französischen Theorie. Für die kleineren Gattungen Ode, Idylle, Elegie und Satire hält er sich vorzugsweise an Scaliger und Boileau, für die Idylle auch an Fontenelle und kompiliert diese verschiedenartigen Elemente auf ganz rohe Weise.

Er beginnt mit der Ode, weil sie nach ihm die älteste Dichtart ist. Aber im weiteren Verlauf des Werkes hält er diesen chronologischen Gesichtspunkt nicht ein. Seine ganze Anordnung beruht weder auf einem chronologischen noch auf einem sachlichen Prinzip. — Die Ode oder das Lied ist die älteste Gattung der Poesie, weil sie unmittelbar aus der Musik entstanden, und diese älter ist, als die Poesie. Die ältesten Dichter waren zugleich Musiker, wußten freilich weder in dem einen noch in dem anderen Stück gar zu viele Regeln, hatten aber so viel Routine, ein Lied aus dem Stegreif sowohl zu dichten, als zu komponieren, wie dies Gottsched bei einem alten Meistersänger selbst gesehen hat. Später hat man Text und Melodie regelmäßiger zu machen gelernt. Wir haben hier die rohe Wiedergabe der schon

von Scaliger aufgestellten, von den „Modernen“ in Frankreich zum Prinzip erhobenen Fortschrittsidee. Gottsched berichtet sodann, wie er sich die Entstehung und Weiterentwicklung des regelmäßigen Liedes, der Kunstode, vorstellt, natürlich ohne alles Verständnis für das Wesen der Lyrik, wie ohne alle Kenntnis ihrer wirklichen geschichtlichen Entwicklung. Er hält sich vor allem dabei an den äußeren Bau der Ode und giebt daneben kurze kritische Notizen. In den späteren Auflagen hat dieser historisch kritische Teil eine ziemliche Erweiterung, selbst Umgestaltung erfahren; letzteres wenigstens nicht zum Vorteil derselben; denn in welchem Geist sie gemacht ist, zeigt der weiter unten anzuführende Zusatz zu der ursprünglichen Bemerkung über Pindar. Es geht ihm mit den Jahren der Sinn für Poesie immer mehr verloren und er setzt das Wesen derselben zuletzt nur in die platte Regelmäßigkeit.

„Die Materien, die in den Oden vorkommen können“, sagt er, „sind fast unzählig, obgleich im Anfang die Lieder nur zum Ausdruck der Affekte gebraucht worden sind. Dieser ersten Erfindung zu Folge würde man also nur traurige, lustige und verliebte Lieder machen müssen. Aber nach der Zeit hat man sich nicht daran gebunden, sondern kein Bedenken getragen, alle möglichen Arten von Gedanken in Oden zu setzen. Doch wenn man die Natur der Sachen ansieht, so ist es wohl am besten, wenn man sich von der ersten Erfindung so wenig als möglich entfernt und das Lob der Helden und Sieger, den Wein und die Liebe darin herrschen läßt.“ Dies ist nach Scaliger; dagegen stimmt nicht mit diesem seine Warnung vor trocknen Vernunftschlüssen, die mehr einem Weltweisen anstehen, als einem Dichter; Scaliger verlangt umgekehrt gerade für die Lyrik fälschlicher Weise Reichtum an Sentenzen III, 124. Über den Ausdruck oder, wie Gottsched bezeichnend sagt, über die Schreibart bemerkt er: sie muß sich nach den verschiedenen Gattungen richten. Die Lobgedichte müssen in der pathetischen oder feurigen, die lehrreichen in der scharfsinnigen, die lustigen und traurigen teils in der natürlichen, teils in der beweglichen Schreibart gemacht werden. In der ersten Art beherrscht die Bewunderung und Erstaunung den Poeten, die ihm alle Vorwürfe vergrößert, lauter neue Bilder, Gedanken und Ausdrückungen zeuget, lauter edle Gleichnisse, reiche Beschreibungen, lebhafte Entzückungen wirket, kurz alle Schönheiten zusammen häufet, die eine erhitzte Einbildungskraft hervorbringen kann. Und dies ist dann die sog. Begeisterung, das berühmte Göttliche, so in den Oden stecken soll, weswegen Pindar so bewundert worden. Gottsched bespricht dann eine Pindarsche Ode und zieht daraus eine Anzahl von Regeln, die ein Muster von Geschmacklosigkeit sind.

Doch mißfällt ihm in den späteren Auflagen an Pindar die dunkle und abgebrochene Schreibart und er warnt davor, „nicht durch grammatische Schnitzer ist Pindar zu einem Gegenstand der Bewunderung geworden, sondern durch edle Gedanken, die aber auch bei der Richtigkeit der Sprachregeln bestehen können". Dieser Ausfall gegen Pindar, den er dann ins Breite ausführt, beruht auf seinem Studium der Modernen, speziell Perraults, und ist für seine zunehmende Verknöcherung höchst bezeichnend. Diese Regelmäßigkeit der Sprache, besonders der Wortstellung, schärft Gottsched bei jeder Gelegenheit ein. Doch giebt er der Ode auch hierin etwas zu. In jeder Art von Oden, sagt er, muß durchgehends eine größere Lebhaftigkeit und Munterkeit als in den andern Gedichten herrschen. Dies unterscheidet die Ode von der gemeinen Schreibart. Sie machet nicht viel Umschweife mit Verbindungswörtern oder andern weitläufigen Formeln. Sie fängt so zu reden jede Strophe mit einem Sprunge an. Sie wagt neue Ausdrückungen und Redensarten; sie versetzt in ihrer Hitze zuweilen die Ordnung der Wörter: kurz alles schmeckt nach einer Begeisterung der Musen. Daher pflegt man zu sagen, „daß eine schöne Unordnung in der Ode die Probe der höchsten Kunst sei." Es ist dies der bekannte, zu kanonischer Geltung gelangte Satz von Boileau.

Dies ist es, was Gottsched über das innerlichste Gebiet der Dichtung, über die Lyrik lehrt. Er gestattet zwar eine erhitzte Phantasie, aber die Begeisterung ist ihm doch nur die sogenannte Begeisterung, das berühmte Göttliche, so in den Oden stecken soll. Daß das Lied dem Dichter aus der innersten Seele kommen muß, dafür dürfen wir bei Gottsched kein Verständnis erwarten.

Wir greifen noch die Idylle heraus, weil in dem Zeitalter, das sich aus verschnörkelter Unnatur zu Einfachheit und Natürlichkeit durchzuarbeiten suchte, gerade diese Gattung eine umfangreiche Bearbeitung und übergroße Wertschätzung gefunden hatte. Seine Quellen sind: Scaliger, Boileau und Fontenelle.

Da die Viehzucht die älteste Beschäftigung der Menschen war, so war die älteste Poesie Schäferpoesie, eine Bemerkung, die er aus Scaliger I, c. 4 entnimmt. Von dieser ältesten Art ist uns aber nichts erhalten. — Das Schäfergedicht definiert er als eine Nachahmung des unschuldigen, ruhigen und ungekünstelten Schäferlebens, welches vor Zeiten in der Welt geführt worden; poetisch könnte man es eine Abschilderung des güldenen Weltalters nennen; christlich eine Vorstellung des Standes der Unschuld oder doch wenigstens der patriarchalischen Zeiten vor und nach der Sündflut. Hieraus ergibt sich, was für ein herrliches Feld zu schönen Beschreibungen eines tugendhaften und glück-

lichen Lebens sich hier einem Poeten eröffnet. — Das heutige Hirtenleben darf der Dichter ja nicht zu seinem Vorbilde nehmen; denn unsre Landleute sind meist armselige, gedrückte und geplagte Menschen, die bei all ihrer sauren Arbeit kaum ihr Brot haben. Der Dichter muß sich vielmehr die Welt in ihrer ersten Unschuld vorstellen. Ein freies Volk, welches von keinen Königen und Fürsten weiß, wohnt in einem fetten Lande, das an allem Überfluß hat, Vieh, Feld- und Baumfrüchte reichlich hervorbringt. Von schwerer Arbeit und Nahrungssorgen, von Drangsalen und Kriegen weiß man hier nichts. Seine einzigen Feinde sind die wilden Tiere, sein Hund ist sein Wächter, eine Blume sein Schmuck und die Musik sein bester Zeitvertreib. — Diese Schäfer sind zwar einfältig, aber nicht dumm, sie sind zwar nicht gelehrt, können aber doch mancherlei Künste, sie flechten schöne Körbe und Hüte, schnitzen Figuren auf ihre Flaschen und Becher, winden Blumenkränze. Sie haben einen gewissen natürlichen Witz, aber keine gekünstelte Scharfsinnigkeit. Als Menschen haben sie zwar Affekte, aber keine unordentlichen und ausschweifenden Begierden. Geiz und Ehrgeiz ist nicht vorhanden; ihre Streitigkeiten drehen sich einzig darum, wer im Singen oder Spielen oder andern Künsten dem andern überlegen ist. Ihre Sitte ist von Grobheit ebensoweit entfernt, wie von erlogener Höflichkeit. Der herrschende Affekt ist natürlich die Liebe, aber sie ist nicht heftig und leidenschaftlich, sondern mäßig, unschuldig, tugendhaft. Nach diesem Maßstabe giebt er dann eine kritische Charakteristik der vornehmsten antiken und modernen Idyllendichter.

Die Frage über die realistische oder idealistische Haltung der Idylle berührt er schon in der ersten Auflage aus Veranlassung einer Abhandlung von Steele im Guardian. Dieser verlangt nämlich, der Dichter solle seine Züge möglichst dem wirklichen Hirtenleben entnehmen, seinen Schäfern somit nicht antike, sondern moderne Namen geben und sie sogar im Dialekt sprechen lassen. Natürlich weist Gottsched diese realistische Forderung entschieden zurück, ja er gestattet sogar mit Fontenelle, daß Könige und Fürsten allegorisch eingeführt werden. Das Wesen der Idylle, die einer überbildeten Zeit das kontrastierende Bild eines innerlich befriedigten einfachen, ländlichen Stilllebens vorhält, hat Gottsched nicht geahnt, und konnte es auch nicht, da ja sein Gewährsmann Fontenelle in der Theorie wie in der Praxis ihm eine ganz verkehrte Vorstellung dieser Dichtgattung gab. Erst bei J. A. Schlegel und noch mehr bei Mendelssohn in der Kritik Schlegels treffen wir den Keim einer richtigeren Einsicht, gleichzeitig als Geßner auch in der Produktion einen wärmeren und wahreren Ton anschlägt.

Über Elegie und Satire genügt es, zu bemerken, daß die betreffenden Kapitel nur eine breite Wiedergabe der Sätze Scaligers und Boileaus sind.

Wir wollen einige Bemerkungen aus dem Kapitel über dogmatische und heroische Gedichte anreihen. Gottsched spricht den Lehrgedichten mit Berufung auf des Aristoteles Urteil über Empedokles die Geltung von wirklicher Poesie ab. Aber er vermag es nicht über sich, der herrschenden Übung gegenüber dies theoretische Urteil festzuhalten. Der Poet will nichts als die Wissenschaft den mittelmäßigen Köpfen mundgerecht machen, und diese machen allezeit den größten Teil des menschlichen Geschlechtes aus. Indem man die Wahrheit mit poetischen Zieraten verzuckert und übergüldet, kann man der Welt Erkenntnis und Tugend gleichsam spielend beibringen. Besonders hoch stellt Gottsched in dieser Beziehung Opitz. Er meint, dessen Lehrgedichte wären wert, daß sie der Jugend frühzeitig erklärt und von ihr wörtlich auswendig gelernt würden. „Die alten Griechen hielten es mit ihrem Homer so, und ich weiß nicht, warum wir gegen den Vater unserer Poeten noch so undankbar sind, da doch seine Lehrgedichte mehr güldene Lehren in sich fassen, als die ganze Ilias und Odyssee." — Unter heroischen Gedichten versteht Gottsched die großen Lobgedichte, wie sie damals üblich waren. Bezeichnend ist seine Vorschrift: Wenn wir ein Lobgedicht auf Leute zu machen haben, von denen uns keine ruhmwürdigen Eigenschaften bekannt sind, so bediene man sich des Kunstgriffs, den Pindar ersonnen hat, wenn er auf die Überwinder in den Olympischen Spielen nicht viel zu sagen wußte. „Er lobte etwa einen andern Helden oder Gott, oder handelte eine ganz andere Materie ab, die möglich oder angenehm war: zuletzt aber dachte er nur mit wenigen Worten an denjenigen, zu dessen Ehren es verfertigt wurde."

Die Abhandlung über das Heldengedicht zerfällt ebenfalls in einen historischen und einen dogmatischen Teil. Der letztere ist nur ein dürftiger und geistloser Auszug aus Bossu Traité du poëme épique. Die allegorische und moralisierende Auffassung Bossus war Gottsched besonders sympathisch und das Werk ward ihm so sehr zur Autorität, daß er es selbst für das Kapitel über die Tragödie verwendet. Der dogmatische Teil ist auch noch in der vierten Auflage fast ganz unverändert geblieben; die wenigen Zusätze sind von keiner prinzipiellen Bedeutung. Gottsched hatte unterdessen auch die essays von Pope über Homer kennen gelernt und seine „Gehülfin" sogar die Abhandlung über Homers Leben ins Deutsche übersetzt. Aber er nahm keine Veranlassung seine Ansicht über das Epos und über Homer danach umzuarbeiten. Eingreifendere Änderungen hat Gottsched an dem historischen

Teil vorgenommen. Es sind dies teils erweiternde Zusätze wie § 12 und 13 der 4. Auflage über die älteste deutsche epische Poesie, teils Ausfälle gegen Klopstock und Verherrlichung Schönaichs. So hält er an dem Standpunkt von 1729 auch nach dem Auftreten eines wirklich gottbegnadeten Dichters wie Klopstock fest. „Das Heldengedicht", beginnt er verheißungsvoll, „ist das rechte Hauptwerk und Meisterstück der Poesie: so groß die Zahl der Poeten gewesen, so haben sich doch nur wenige gewagt, solch ein Heldengedicht zu schreiben und unter zehn oder zwölf, die etwa innerhalb 3000 Jahren solches versucht, ist es kaum fünf oder sechs damit gelungen." Er definiert es dann nach Bossu als die „Nachahmung einer berühmten Handlung, die so wichtig ist, daß sie womöglich ein ganzes Volk, ja womöglich mehr als eines angeht. Diese Nachahmung geschieht in einer wohlklingenden poetischen Schreibart, darin der Verfasser teils selbst erzählt, was vorgegangen, teils aber seine Helden, so oft es sich thun läßt, selbstredend einführt, und die Absicht dieser ganzen Nachahmung ist die sinnliche Vorstellung einer wichtigen moralischen Wahrheit, die aus der ganzen Fabel auch mittelmäßigen Lesern in die Augen leuchtet." Er führt dann nach Bossu sechs Hauptstücke des Heldengedichts auf: 1. die Fabel, 2. die Handlung, 3. die Erzählung, 4. die Gemütsbeschaffenheit der Personen, (mœurs), 5. die Erscheinung oder Beistand der Gottheiten (machines), 6. Gedanken und Schreibart (sentiments et expression).

Über die Fabel wiederholt er das schon in Kapitel 4 Gesagte. Die Fabel muß zuerst ganz allgemein erdacht werden, um eine moralische Wahrheit zu erläutern. So wollte Homer den kleinen griechischen Staaten, die sich durch die Uneinigkeit aufrieben, die wichtige Lehre geben, daß die Uneinigkeit sehr schädlich sei. Er ersann nun dazu eine Fabel und gab dann den Personen Namen und zwar solche, die in Griechenland berühmt waren. Hiezu fand er den trojanischen Krieg mit dem Zwist des Achilles und Agamemnon vor. Dies führt nun Gottsched im engsten Anschluß an Bossu an der Ilias und ebenso an der Odyssee und Aeneis weiter aus. Die allegorische Einkleidung einer moralischen Wahrheit hält er für das Epos für ganz unerläßlich und polemisiert gegen die entgegengesetzte Ansicht Voltaires. Da so beim Epos die Moral die Hauptsache ist und die Fabel nur erfunden wird, um einen moralischen Satz daran zu veranschaulichen, so hat sie auch keinen selbständigen Wert und das ist wohl der Hauptgrund, warum nicht bloß Gottsched, sondern auch die Schweizer nach dem Vorgang Bossus beharrlich die Äsopische Fabel mit dem Epos zusammen werfen. Beide unterscheiden sich nur dadurch, daß die epische Fabel von Königen, Fürsten u. s. w., die äsopische von Tieren und dergleichen handelt, daß

jene zur Belehrung von Königen und ganzen Völkern, die andere für das gemeine Volk dient. Die äsopische Fabel ist nichts als ein abgekürztes Heldengedicht.

Über die Handlung bemerkt er: die Moral ist nur die Absicht des Poeten, die er seine Leser erraten läßt; das, was er deutlich heraussagt, ist die Heldenthat, die er beschreiben will. Aristoteles sagt ausdrücklich, sie sei μίμησις πράξεως. Eine Handlung setzt jemand voraus, der sie verrichtet und dies sind hier die Großen der Welt, Könige und Fürsten, Helden und Kriegsobersten. Der Poet muß seine Handlung eher wissen, als den, der sie gethan hat; die Natur der Fabel bringt es so mit sich. Hieraus zieht er in seiner unlogischen Weise mit Berufung auf die bekannte Aristotelesstelle den Schluß, daß der epische Dichter nicht das ganze Leben eines Helden, sondern nur eine einzelne abgeschlossene Handlung aus demselben darstellen dürfe. Wieder ein Beweis, wie er unverstandene richtige Lehren auf eine ganz sinnlose Weise kombiniert.

Bei dem dritten Teil, der Erzählung, berührt er nur kurz den Unterschied der dramatischen und epischen Darstellung, handelt dagegen der Schultradition wie seiner eigenen, rein äußerlichen Auffassung gemäß ausführlich über die Benennung des Gedichtes, die Inhaltsangabe und die Anrufung der Götter. Wir können diese Partie übergehen; sie enthält nur das seit Scaliger Übliche und zwar nach Bossu. Von der Erzählung selbst verlangt er, daß sie angenehm sei; denn sie muß gleichsam den Zucker abgeben, der die vorkommenden Wahrheiten versüßt. In welcher Art er ganz verschiedenartige Reminiscenzen unlogisch aneinander reiht, zeigt die Bemerkung, die er anschließt, alles müsse in einem Heldengedicht „Sitten" haben, wie Aristoteles sage, d. h. es müsse eine gewisse Gemütsart zeigen; denn eben dadurch werde es angenehm. — Mit Bossu verlangt er weiter, daß die Erzählung wahrscheinlich, wunderbar und beweglich sei. Er begründet die letzte Forderung mit dem Satze, die menschlichen Affekte wollen ohne Unterlaß gerührt sein; denn eine angenehme Unruhe sei besser als eine gar zu einträchtliche Stille, worin nichts Veränderliches vorkommt. Dieser Satz ist merkwürdig als die einzige mir bekannte Entlehnung aus Dubos, auf den er der ganzen Fassung nach zurückzuführen ist. Gottsched hat ihn indes aus Le Clerc entnommen. Aus Aristoteles durch Vermittlung Bossus stammt die weitere Forderung, daß die Darstellung dramatisch oder wirksam (agissante) sein solle. So oft es dem Poeten möglich ist, erläutert Gottsched, muß er einen anderen seine Rolle spielen lassen und sich dadurch der Tragödie, so viel an ihm ist, zu nähern suchen. Mit großer Wichtigthuerei bespricht er die damals viel ver-

handelte Frage über die zulässige Zeitdauer des Epos im Unterschied von der Tragödie, und bestimmt sie auf höchstens ein halbes Jahr.

Über die Zeichnung der Charaktere bemerkt er, der Dichter müsse sie nicht bloß in ihrer Eigenart schildern, sondern auch den Einfluß, den die Natur des Landes, Vorfahren, Erziehung, Zeitverhältnisse, Lebensschicksale auf die Bildung des Charakters haben, aufzeigen, wie dies Virgil nach Bossus Ausführung bei Äneas gethan habe. — Auch die Göttererscheinungen, die sogenannten Maschinen, hält er mit Bossu für das Epos für unerläßlich. Weil in dem Heldengedicht alles wunderbar klingen soll, so müssen nicht nur gewöhnliche Personen, sondern auch ungewöhnliche darin auftreten. Dies sind nun die Gottheiten und die Geister, die der Poet allegorischer Weise dichten und ihnen ebensowohl als den Menschen einen bestimmten Charakter geben muß. So muß Jupiter die Allmacht, Minerva die Weisheit, das Verhängnis den unveränderlichen Willen Gottes darstellen. Auch diese Deutung der Götter, die wir schon aus Scaliger kennen, hat er aus Bossu. Die Einführung von Engeln und Teufeln an Stelle der alten Götter, wie sich dies bei Tasso und Milton findet, tadelt er mit Boileau, und hält es für besser allegorische Gottheiten zu dichten, wie die Zwietracht, die Politik, die Gottesfurcht und dergleichen, wie dies Boileau selbst im Lutrin und Voltaire in der Henriade gethan habe. — Über den epischen Stil heben wir nur die aus Aristoteles-Bossu entlehnte Forderung der Objektivität der epischen Darstellung heraus. Der Poet, lehrt er, muß sich selber vergessen und nur auf seine Fabel, auf seine Personen und Handlungen, auf ihre Wahrscheinlichkeit und anmutige Nutzbarkeit sehen. Er muß es sich nicht anmerken lassen, daß er viel Witz und Scharfsinnigkeit besitzt, als dadurch, daß er seine Leser in der Aufmerksamkeit erhält, sie von einer Begebenheit auf die andere, von einem Wunder auf das andere, von einer Gemütsbewegung auf die andere leitet, sie bald nach Troja, bald nach Afrika, bald in den Himmel, bald in die Hölle führt.

Das Verständnis der einzelnen Dichtgattungen hat sich teils an der zeitgenössischen Produktion, teils an dem wachsenden Verständnis der hieher gehörigen antiken Muster sehr langsam entwickelt. So zeigt sich der Fortschritt in der Erkenntnis der epischen Poesie in der Art, wie das Verhältnis von Homer zu Virgil gefaßt wird. Gottsched greift diese Frage noch gar nicht an; doch zieht er offenbar Virgil dem Homer vor; er findet mit den Modernen, daß Virgil schon als der Spätere den Vorzug größerer Feinheit und Aufgeklärtheit habe. An der vom Altertum überlieferten Stellung, die in Homer nicht nur den ersten epischen Dichter, sondern den Dichter κατ' ἐξοχήν sah,

wagte indes auch er nicht offen zu rütteln. Aber er kann es doch nicht lassen, ihm bei jeder Gelegenheit seine „Schnitzer“ aufzunutzen, und so wiederholt er mit komischer Wichtigthuerei als nagelneue Weisheit, was Scaliger vor fast 200 Jahren gegen die Homerischen Götter und seine Verstöße gegen die Wahrscheinlichkeit vorgebracht und die Modernen in Frankreich in geistloser Breite ihm nachgeschrieben hatten. Schon sein Gewährsmann Bossu hätte ihn vor diesem Nachbeten verwahren können, noch mehr die geistvollen Bemerkungen Fenelons, den er ja schon in der ersten Auflage nennt. Für sein urteilsloses, eklektisches Verfahren bezeichnend ist, daß er die Angriffe der Modernen auf Verstöße gegen Wohlanstand und feine Lebensart als unberechtigt abweist und sich hier an Fenelon anschließt. „Manche können es nicht verdauen, sagt er, wenn der große Held Achilles seinen Gästen selbst die Mahlzeit zubereitet, die Küche bestellt, aufträgt, und den Tisch bedient. Aber sie müßten erst beweisen, daß man damals schon nach unserem heutigen Ceremoniell sich durch Edelknaben, Kammerdiener und Lakaien aufwarten ließ, oder einen eigenen Mundkoch hielt. Die Einfalt der alten Zeiten läßt ein solches Verhalten des Achilles ganz wahrscheinlich erscheinen. Es wäre gut, wenn man den Homer überall so leicht entschuldigen könnte.“ Wie pedantisch klingt nicht diese Verteidigung gegenüber der feinsinnigen Ausführung Fenelons und den verständigen Bemerkungen der M. Dacier.

Gottsched kommt in den Beiträgen zur krit. Hist. mehrfach auf die erzählende Poesie, Epos und Roman zurück. So in der Kritik der Asiatischen Banise (VI, 5.), des Habsburgischen Ottobert (VIII, 1.) und endlich in der Besprechung der Tassoübersetzung (XXX, 10.). Eine Weiterentwicklung seiner Lehre findet sich auch hier nicht. Wir geben zur Ergänzung nur seine Ausführung über den Unterschied von Epos und Roman in Stück VI, 5. Der Roman steht nach ihm auf der untersten Stufe der Poesie. Schon das Metrum giebt dem Heldengedicht einen bedeutenden Vorzug; sodann faßt es lauter hohe, edle und unerwartete Sachen in sich, während der Roman, sowohl der Schreibart als der Abhandlung nach, viel niedriger erscheint. Endlich hat das Heldengedicht eine kriegerische oder Staatshandlung zu seinem Endzweck und erwähnt der Liebe nur im Vorübergehen; im Roman dagegen, wie er einmal ist, ist die Liebe der eigenste Gegenstand der Darstellung, während der rechte Roman die Belohnung der Tugend und die Bestrafung des Lasters darstellen sollte. Daß ihm Wesen und Bedeutung des modernen Romans verschlossen blieb, so lange dieser noch nicht in einer klassischen Bearbeitung vorlag, ist ja natürlich. Aber zur Zeit der 4. Auflage der Krit. Dichtk. 1751 war Richardson

mit dem modernen Familienroman bereits hervorgetreten; die Pamela, die 1740 erschien, war früh ins Deutsche übersetzt worden, die Clarissa von 1745 noch in dem gleichen Jahre. Gottsched erwähnt erstere am Schluß des langen Kapitels der 4. Auflage in zwei Zeilen: „Ein guter Roman darf auch den Sitten keinen Schaden thun. Die Liebe kann nach Heliodors Beispiel auch eine unschuldige und tugendhafte Neigung sein. Dies zeigt auch das Exempel der Pamela in neueren Zeiten; ja selbst diese ist vielen Kunstrichtern noch nicht von allen Buhlerkünsten frei genug." Dies ist alles, was Gottsched über Richardson und den modernen Familienroman zu sagen weiß. Daß ihm Richardson eben so unsympathisch wie Klopstock sein mußte, ist in seiner durchaus nüchternen, jeder kräftigen Äußerung des Gemüts wie der Phantasie abholden Geistesart begründet. Der Frau Gottsched war Richardson wie Haller Lieblingsdichter. Als er später Schönaich gegen Klopstock, den Hermann gegen Messias ausspielte, begleitete er die große der Iliade und Äneide mindestens ebenbürtige litterarische Leistung mit einer langen Vorrede. Sie ist nichts als eine Wiederholung der abgestandenen Phrasen aus der Kritischen Dichtkunst. Der Unterschied ist nur der, daß er das, was er dort in bescheidener Weise als Entlehnung von anderen bezeichnet, jetzt mit lächerlichster Wichtigthuerei als Offenbarung eines tief verborgenen Geheimnisses hinstellt. Die Regeln dieser höchsten Gattung der Poesie, sagt er, sind ein solches Geheimnis, daß unter tausend Gelehrten kaum ein oder der andere sie kennt, und Gottsched ist nun so gnädig, ein wenig „aus der Schule zu schwatzen", und er giebt nun, was er 1730 aus Bossu ausgeschrieben, als allerneueste Offenbarung, worüber sich schon Haller lustig gemacht hat.

Am wichtigsten ist für uns natürlich seine Lehre vom Drama, besonders der Tragödie, da er sich ja frühzeitig für das Theater interessierte, mit seinem sterbenden Cato bald nach der Kritischen Dichtkunst (1732) selbst produktiv thätig auftrat und eine Schule junger Dramatiker mittelst seiner deutschen Schaubühne zu züchten unternahm und wirklich gezüchtet zu haben glaubte. Wir sollten gerade hier, wo er durch seine und seiner Freunde dramatische Thätigkeit doch alle Veranlassung hatte, sich mit der Theorie des Aristoteles, der Franzosen und Engländer eingehend zu befassen, in der Zeit von der ersten bis zur vierten Auflage 1730—1751 eine wirkliche Weiterentwicklung seiner Lehre erwarten dürfen. Dem ist aber nicht so. Als er die erste Auflage schrieb, kannte er außer Aristoteles Poetik und Horaz von Neueren Fenelons Brief an die Akademie, St. Evremond (über die Oper) und Corneilles Vorreden. Er hält sich vorzugsweise an Daciers

Aristoteleskommentar und Corneille. Für die späteren Auflagen nennt er ferner Hedelin und Brumoy. Ersteren stellt er dem Aristoteles mindestens gleich, hat aber keinerlei Veranlassung genommen, seine ursprüngliche Darstellung nach ihm zu modifizieren. Noch mehr gilt dies für Brumoy, den er nur einmal gelegentlich zu einer Bemerkung über das klassische französische Drama verwendet. Dubos hat er mit charakteristischer Beharrlichkeit stets ignoriert. Das Studium von Fenelon, Brumoy, dem Spectator und Dubos hätten ihn notwendig zu einer völligen Umgestaltung seiner Theorie veranlassen müssen; aber diese Schriftsteller lagen weit über die beschränkte schulmeisterliche Fassungskraft des Mannes hinaus.

Das Drama zerfällt nach ihm in drei natürliche Unterarten: Tragödie, Komödie und Schäferspiel. Wir haben dreierlei Lebensarten in der Welt: die eine ist das Hofleben; dieses stellt das Trauerspiel vor; die andere ist das Stadtleben; das wird in der Komödie nachgeahmt; die dritte ist das unschuldige Landleben und solches wird in dem Schäferspiel abgeschildert[1]. — Gottsched giebt in Kapitel 10 zuerst eine kurze Geschichte der griechischen Tragödie, wie sie in den Kompendien allgemein üblich war. Die Tragödie ist, wie auch die Komödie, aus Liedern zu Ehren des Bacchus entstanden. Da nun die Sänger sowohl wie die Zuschauer ein Räuschchen hatten, so waren auch ihre Lieder so gar ernsthaft nicht. Aus den abgeschmacktesten Liedern „besoffener Bauern"[2] ist das ernsthafteste und beweglichste Stück entstanden, welches die ganze Poesie aufzuweisen hat.

Absicht der Tragödie ist, durch die Unglücksfälle der Großen Traurigkeit, Schrecken, Mitleiden und Bewunderung bei den Zuschauern zu erwecken. Der Poet will durch die Fabel Wahrheiten lehren und durch den Anblick solcher schweren Fälle der Großen in der Welt die Zuschauer zu ihrer eigenen Trübsal vorbereiten. Er exemplifiziert dies an der Ödipusfabel. Diese, sagt er, ist geschickt, Schrecken und Mitleiden zu erwecken und also die Gemütsbewegungen der Zuschauer auf eine der Tugend gemäße Weise zu erregen. Da Ödipus seine Fehler unwissend, ja wider Willen begeht, so beklagt man ihn deswegen. Da er aber gleichwohl sehr unglücklich wird, so bedauert man ihn um so mehr, ja man erstaunt über die strenge Gerechtigkeit der Götter, die nichts ungestraft lassen. Es ist dies ein klassischer Beweis für die Unfähigkeit Gottscheds, sich in den einfachsten, allgemein üblichen technischen Ausdrücken zurecht zu finden. Schon

[1] Beiträge X, 3.

[2] Zusatz der 3. Auflage.

die Zusammenstellung von Traurigkeit, Schrecken, Mitleid, Furcht ist stark; die Erklärung der Bewunderung durch das Erstaunen über die strenge Gerechtigkeit der Götter ist noch stärker und daß er damit das Aristotelische Furcht und Mitleiden erklären will, ist doch der Gipfel von Urteilslosigkeit. Da er nicht bloß Aristoteles selbst, sondern auch die Erörterungen über die tragischen Affekte bei Corneille, Hedelin, Dacier, Brumoy kennt, sollten wir doch erwarten, daß er wußte, um was es sich denn eigentlich handelt. Davon ist selbst in der vierten Auflage keine Spur vorhanden. In den Beiträgen zur kritischen Historie kommt er mehrfach auf die tragischen Affekte zurück. In der Erwiderung auf eine Kritik seines Cato[1] nennt er als solche Bewunderung, Liebe, Hochschätzung, Mitleiden, was sich etwa mit der Corneilleschen Formulierung „Mitleiden und Bewunderung" deckt. In der Besprechung des Bodmer-Contischen Briefwechsels dagegen billigt er das verwerfende Urteil Contis über die klassische französische Tragödie, die fälschlich mehr auf das Erhabene und auf die Erregung der Bewunderung mittelst desselben, als auf die Erregung von Schrecken und Mitleiden bei den Zuschauern sehe[2]. Eine Begründung der tragischen Affekte versucht er mit Berufung auf Aristoteles. Der tragische Held muß, um unser Mitleid und unsre Bewunderung zu erregen, an seinem Unglück selbst etwas Schuld sein; er darf weder recht schlimm, noch recht gut sein. Nicht recht schlimm, weil man sonst mit seinem Unglück kein rechtes Mitleiden hätte, sondern sich darüber freuen würde; auch nicht recht gut, weil man sonst die Vorsehung leicht der Ungerechtigkeit beschuldigen könnte, wenn sie unschuldige Leute so hart gestraft hätte. Wie wenig ernst es ihm mit dem Versuch einer psychologischen Begründung ist, zeigt eine charakteristische Äußerung in Beiträge X, 3: „Die Regel der Tragödie erfordert, daß wir mit den sterbenden Mitleiden haben müssen." Also hier ist selbst das Mitleiden eine Forderung der „Regel".

Die Reinigung der Leidenschaften berührt er in den zwei ersten Auflagen mit keinem Worte; in der dritten bemerkt er, aber nicht in dem Kapitel über die Tragödie, sondern in dem über Ursprung und Wachstum der Poesie zu den Worten: „die Regung ist in der Tragödie noch weit lebhafter als im Epos, weil die sichtbare Vorstellung weit empfindlicher rührt, als die beste Beschreibung", noch weiter: „dadurch aber sucht man die Leidenschaften der Zuschauer zu reinigen." Dies ist alles, was er in der Kritischen Dichtkunst über die so wichtige

[1] Beiträge V, 4.

[2] Beiträge XV, 8.

und so viel verhandelte Frage giebt. Einen Versuch, sich diesen Begriff zurecht zu legen, macht er in den Kritischen Beiträgen bei der Besprechung von Hudemanns Gedichten[1]. Hier geht er auch auf die Frage nach der tragischen Lust und ihren Ursachen ein. Auf die Bemerkung Hudemanns, daß Vergnügen mit Traurigkeit unvereinbar sei, erwidert er eingehend: die Traurigkeit, die aus den Unglücksfällen anderer erwachse, errege sicher eine Art Vergnügen bei uns. Er beruft sich hiefür auf die viel zitierte Lukrezstelle, die wie das ut pictura poesis und andere zu den loci classici der damaligen ästhetischen Litteratur gehört:

> Suave, mari magno turbantibus aequora ventis
> E terra magnum alterius spectare laborem,
> Non quia vexari quemquam est jucunda voluptas,
> Sed quibus ipse malis careas, quia cernere suave est.

„Muß es nun nicht angenehm sein", deutet Gottsched die Stelle, „die großen Unglücksfälle der Könige und Helden, die man sonst für Glückskinder zu halten und deswegen zu beneiden pflegt, mit anzusehen und bei sich in der Stille zu empfinden, daß man mit ihnen nicht tauschen möchte, indem man von all dem Elende, so sie erdulden müssen, befreit ist? Dies ist die wahre Quelle des Vergnügens, das man an dem Elend anderer Leute empfindet." Eine andere Ursache der tragischen Lust findet er in der moralischen Wirkung der Tragödie. Sie befördert nämlich die Zufriedenheit mit dem Stande, in dem man sich befindet, sie stillt die Ungeduld mancher Menschen in ihrem Unglücke, das sie für unerträglich halten würden, wenn sie nicht sähen, daß es anderen vor ihnen noch viel unglücklicher ergangen ist. Das heißt, schließt Gottsched seine Erläuterung, nach des Aristoteles Lehre durch die Erregung der Leidenschaften selbst die Leidenschaften reinigen und mäßigen. Wir haben hier den damals herrschenden Erklärungsversuch der Katharsis. Wie sehr er bei seiner eigenen Urteilslosigkeit sich an die jeweilige Lektüre anlehnt auch da, wo dies mit seiner eigenen Ansicht durchaus nicht stimmt, dafür haben wir neben dem oben angeführten Beispiel von Conti ein weiteres in den Anmerkungen, mit denen er die Abhandlung von Le Clerc in den Beiträgen begleitet[2]. Le Clerc leugnet die Absicht der Sittenbesserung bei der Poesie überhaupt und so auch bei der Tragödie. Er übersetzt die bekannte Aristotelesstelle so: „Die mittelst des Mitleidens und des Schreckens uns völlig von diesen und allen anderen Leidenschaften

[1] Beiträge X, 3.
[2] Beiträge XXIV, 1.

reinigt." Er faßt somit die Katharsis als völlige Befreiung zunächst von Mitleid und Schrecken selbst, daneben aber auch von anderen Leidenschaften, offenbar von denen, die den tragischen Helden ins Unglück stürzen. Er wirft somit, wie damals allgemein üblich, den Affekt des Zuschauers mit dem der tragischen Person zusammen. Indes die Hauptsache ist ihm doch die Befreiung von Furcht und Mitleid im Gemüt des Zuschauers. Schrecken und Mitleid, sagt er, lassen sich dadurch nicht heilen, daß man sie öfters in den Herzen erregt, vielmehr wird der Zuschauer eben dadurch an diese Affekte gewöhnt; er meint offenbar mit Plato, daß er dadurch zu furchtsam und zu mitleidig werde. Er weist die andere Ansicht, die schon Castelvetro aufstellt, daß durch die Tragödie die Empfänglichkeit für Furcht und Mitleid abgestumpft werde, als faktisch unrichtig zurück. Gottsched bemerkt nun dagegen: „Schrecken und Mitleid in der Tragödie sollen nach Aristoteles nicht alles Schrecken und Mitleiden aufheben, sondern nur reinigen und mäßigen. Dies geschieht aber folgendermaßen. Wer die großen Unglücksfälle vorstellen sieht, die Königen und Helden begegnet sind, der erschreckt, daß es auch solch hohen Häuptern so übel ergeht und daß es solch schreckliche Zufälle des Lebens giebt, davon er in seinem Privatstande sich nichts hätte träumen lassen. Dies macht ihn nun für künftig gesetzter, wenn es ihm selbst nicht nach Wunsch geht. So ist der Schrecken gereinigt. Mit dem Mitleiden ist es ebenso. Zudem weiß man aus der Erfahrung, daß man furchtsame Leute, die über alles erschrecken, nicht besser zurecht bringen kann, als wenn man sie öfter durch allerlei Kleinigkeiten (!) erschreckt. Denn dadurch werden sie der Sache so gewöhnt, daß sie endlich nicht mehr so leicht erschrecken." Auch Gottsched faßt demnach hier die Reinigung als Reinigung von Schrecken und Mitleid selbst und findet diese, nicht wie Le Cerc in einer völligen Beseitigung, sondern, sei es in einer Mäßigung, sei es in einer Angewöhnung an dieselben. Wir haben hier bei Gottsched also bereits die spätere berühmte Auffassung Lessings, daß die Katharsis darin besteht, daß wir das richtige sittliche Maß in Mitleid und Furcht erlangen. Aber es ist dies nur eine gelegentliche durch die Lektüre veranlaßte Bemerkung, mehr ein Beweis seiner Gedankenlosigkeit als seiner Einsicht.

Die Erfordernisse einer Tragödie faßt er kurz zusammen, in den Beiträgen I, 8. Der Inhalt eines guten theatralischen Stückes muß eine einzige Haupthandlung sein, die eine Sittenlehre in sich enthält die ferner ganz oder vollkommen und endlich von gehöriger Größe ist. Ein gutes theatralisches Stück soll ferner nicht mehr Zeit in seiner Geschichte erfordern, als die Vorstellung braucht und darf jedenfalls nicht

über einen Tag in sich enthalten. Ein gutes Schauspiel muß in demselben Orte anfangen, mitten und enden. Endlich erfordert es eine genaue Beobachtung der Wahrscheinlichkeit in Absehen auf Sitten der Völker und Zeiten, ja auf Stand, Geschlecht und Alter der Personen. Als Hauptstück der Tragödie bezeichnet er die Fabel. Er wiederholt hier, was er schon in dem 4. Kapitel des 1. Teils über die poetische Nachahmung und die Fabel überhaupt gelehrt hat. Hat der Dichter seine Fabel erfunden, so erdenkt er alle Umstände dazu, um sie recht wahrscheinlich zu machen und dies wird die Zwischenfabel oder Episodium nach neuer Art genannt. Dies teilt er dann in 5 Stücke ein, die ungefähr gleich groß sind und ordnet sie so, daß naturgemäß das letztere aus dem vorhergehenden fließet, bekümmert sich aber weiter nicht, ob alles in der Historie so vorgegangen, oder ob alle Nebenpersonen so oder nicht anders geheißen. Wir haben hier die bekannte unglückliche Stelle aus Aristoteles Poetik c. 17 durch die Brille von Bossu gesehen. Daß der Dichter sich nicht genau an die historische Wahrheit zu halten habe, führt er in der Verteidigung seines Cato[1] und in seiner Kritik des Cid[2] weiter aus. Da nach ihm die Hauptsache bei der Tragödie die moralische Lehre, die Fabel selbst nur Mittel zu ihrer Veranschaulichung, somit etwas Sekundäres ist, so hat sich natürlich der historische Stoff nach den Erfordernissen der Veranschaulichung dieser Moral zu richten. Die Fabel muß somit so eingerichtet werden, daß sie nicht gegen die dramatische Vorstellung verstößt. Letzteres kann ein Verstoß gegen die drei Einheiten, gegen die Wohlanständigkeit und gegen die guten Sitten sein. In allen Fällen muß der Dichter die historische Fabel den Anforderungen der Wahrscheinlichkeit, des Wohlanstandes und der Tugend gemäß umgestalten. Am schlimmsten ist der Verstoß gegen die Wahrscheinlichkeit, besonders gegen die Einheit von Zeit und Ort. Deren Beobachtung hält er für die wichtigste und schwerste Aufgabe des dramatischen Dichters. „Die Fabel zu erdichten, sie recht wahrscheinlich einzurichten und wohl auszuführen, das ist das Allerschwerste in einer Tragödie. Es hat viele Poeten gegeben, die in allem anderen Zubehör des Trauerspiels, in den Charakteren, in dem Ausdrucke, in den Affekten u. s. w. glücklich gewesen: aber in der Fabel ist es sehr wenigen gelungen. Das macht, daß dieselbe eine dreifache Einheit haben muß: die Einheit der Handlung, der Zeit und des Orts." Über die erstere geht er rasch hinweg: da die ganze Fabel nur eine einzige Hauptabsicht hat,

[1] Beiträge V, 4.

[2] Beiträge XIV, 6.

nämlich den moralischen Satz, so muß sie auch nur eine einzige Haupthandlung haben, um derentwillen alles andere vorgeht; die Nebenhandlungen aber können gar wohl andere moralische Wahrheiten in sich schließen. Eingehender behandelt er die Forderung der Einheit von Ort und Zeit. Dies ist etwas so rein Äußerliches, bequem Faßbares, daß Gottsched seiner ganzen geistigen Art nach darin das Wesen der dramatischen Komposition erkennen mußte. Die Fabel des Heldengedichts, sagt er, kann viele Monate dauern, weil sie nur gelesen wird. Die Fabel im Schauspiel dagegen kann nur einen Sonnenumlauf dauern, weil sie mit lebenden Personen in etlichen Stunden lebendig vorgestellt wird. Den Sonnenumlauf selbst will er auf einen wirklichen Tag mit Ausschluß der Nacht beschränken. Wie wäre es wahrscheinlich, ruft er aus, daß man es auf der Bühne etliche male Abend werden sieht und doch selbst, ohne zu essen oder zu trinken oder schlafen zu gehen, immer auf einer Stelle sitzen bleibt! Ebenso schlimm ist der Verstoß gegen die Einheit des Orts. Die Zuschauer bleiben auf einer Stelle sitzen, folglich müssen auch die spielenden Personen alle auf einem Platze bleiben. In den Beiträgen zur kritischen Historie wird er nun nicht müde, immer und immer wieder die Beobachtung der Einheit von Zeit und Ort als das wesentlichste Erfordernis eines dramatischen Gedichts einzuschärfen. Wenn er schon den Cid tadelt, daß seine Handlung eine Zeit von 24 Stunden umfasse, so ist ihm das spanische und englische Drama, ganz besonders Shakespeare mit der kecken Hinwegsetzung über jene armseligen Regeln der Inbegriff der Ungeheuerlichkeit. Es hat ihm dies gegen die anderweitigen Vorzüge des englischen Dramas, die doch selbst sein Gewährsmann Voltaire willig anerkennt, den Blick völlig getrübt. Auch Corneille verlangt die Einheit von Zeit und Ort, weil er ihre Forderung bei Aristoteles zu finden glaubte, aber er sieht darin keineswegs die Hauptsache der dramatischen Komposition, und J. E. Schlegel hat dann den Mut, diese Einheit als etwas durchaus Nebensächliches zu bezeichnen und die Freiheit des englischen Dramas über die erkünstelte Regelmäßigkeit des französischen zu stellen.

Richtiger aber dürftig ist, was er über die Zeichnung der Charaktere aus Aristoteles und Horaz entnimmt: daß die Personen von Anfang an so gezeichnet sein müssen, daß man aus ihrer Gemütsbeschaffenheit ihre künftigen Handlungen als wahrscheinlich vermuten und, wenn sie geschehen sind, leicht begreifen kann; daß der Charakter das ganze Stück hindurch treu gewahrt, und endlich, daß er mit der bekannten Überlieferung in Übereinstimmung gehalten werde. — Den Franzosen, wohl Corneille, entnimmt er die bekannte Forderung, daß

der Dichter unsere Liebe und Hochachtung für den Haupthelden erregen müsse.

Zuletzt handelt er noch vom tragischen Stil. Der Ausdruck, sagt er, müsse dem jedesmaligen Affekte angemessen sein. Vorherrschen müsse im ganzen die Art des Ausdrucks, die die Alten cothurnum nennen; doch müsse man sich da sehr vor Phöbus hüten. Die guten Poeten, so ihre Einbildungskraft durch die Vernunft in Schranken hielten und die hohe Schreibart durch die Regeln der Wahrscheinlichkeit zu mäßigen suchten, sind auch bei einer vernünftigen hohen Art des Ausdrucks geblieben. Ebenfalls der französischen Diskussion entnommen ist die Frage: schicken sich in die Tragödie viele Gleichnisse? Er verneint sie: denn im wirklichen Leben macht man bei ernsthaften Dingen nicht lange Vergleichungen, sondern geht gleich auf die Sache selbst zu.

Zum Schluß entnehmen wir nach dem Abschnitt über die Aufführung einiges. Er tadelt mit Fenelon die Zwischenmusik, da sie die Aufmerksamkeit von der Handlung des Stückes ablenke. Er wünscht in der Pause den Vortrag von Liedern, die eine moralische Betrachtung über die vorgestellten Begebenheiten enthalten. Die Erscheinung eines Deus ex machina verwirft er; doch will er das Auftreten der Götter in antiken Fabeln gestatten. Die Tracht muß der historischen Sitte entsprechend sein; es ist lächerlich, wenn Römer in Soldatenkleidung, mit dem Degen an der Seite, oder gar in Staatsperücken und Federhut auftreten. Die Notwendigkeit der Beobachtung des costume überhaupt hat dann Mylius in den Beiträgen weiter ausgeführt. Von der größten Wichtigkeit ist der Vortrag des Schauspielers; hierauf kommt bei der Aufführung fast alles an. Das beste Stück wird lächerlich, wenn es schlecht und kaltsinnig hergesagt wird. Mit Berufung auf die bekannte Horazstelle meint er richtig, ein guter Komödiant müsse dasjenige zuerst bei sich selbst zu empfinden bemüht sein, was er vortragen wolle; dies sei das beste Mittel, eine lebhafte Aussprache und Gestikulation zu erlangen.

Über die Komödie können wir uns kurz fassen. Gottsched giebt auch hier zuerst eine kurze Geschichte und Charakteristik derselben bei Griechen, Römern, Italienern und Franzosen.

Er definiert sie als die Nachahmung einer lasterhaften Handlung, die durch ihr lächerliches Wesen den Zuschauer belustigen, aber auch zugleich erbauen kann. Weder das Lasterhafte, noch das Lächerliche für sich allein machen die Komödie aus, sondern beides zusammen, wenn es in einer Handlung verbunden angetroffen wird. Denn vieles verstößt wider die Tugend, ist aber mehr strafbar, als lächerlich, und vieles ist lächerlich, aber gar nicht lasterhaft. Daß Gottsched sich an

eine Analyse des Begriffs des Komischen hätte machen sollen, erwarten wir natürlich nicht; aber er hätte doch vitium und vicieux nicht mit Laster und lasterhaft wiedergeben sollen. — Die Fabel der Komödie wird ebenso gemacht wie die der Tragödie, nur daß man die Namengebung nicht aus der Geschichte entnimmt. Die Personen der Komödie sind ordentliche Bürger oder doch Leute von mäßigem Stande; nicht als ob die Großen dieser Welt etwa keine Thorheiten zu begehen pflegten, die lächerlich wären, sondern weil es gegen die Ehrerbietung verstößt, sie als lächerlich darzustellen. — Natürlich muß auch in der Komödie die Einheit von Zeit und Ort streng beobachtet werden. Die übliche Einteilung des Stücks in fünf Akte ist besser als die italienische in drei. Hier fügt er eine Bemerkung bei, die ebenso und noch mehr für die Tragödie gilt: Scenen, in denen nur eine einzige Person spricht, also Monologe, sind ganz gegen die Wahrscheinlichkeit. Niemand redet mit sich selbst außer im größten Affekte und auch da nur wenige Worte. Somit muß sich der Dichter vor Monologen sehr hüten. Wir haben hier wiederum ein schlagendes Beispiel seiner lächerlichen Phantasiefeindlichkeit; übrigens schreibt er auch hier nur die „Modernen" aus. — Die Charaktere müssen naturgetreu gezeichnet, aber das Lächerliche an ihnen nicht wie vielfach bei Plautus und Moliere übertrieben werden. Von den Affekten gilt nur, daß man die tragischen, nämlich die Furcht, den Schrecken — er macht somit zwischen beiden einen Unterschied — und Mitleiden vermeiden muß. Alle übrigen wie Zorn, Verliebtheit, Stolz, Lustigkeit u. s. w. finden in der Komödie auch statt. Wenn Gottsched die Affekte des Zuschauers mit den Affekten der dargestellten Personen zusammenwirft, so wollen wir ihm das nicht verargen. Der Stil muß ganz natürlich sein, und auch, wo ein Stück in Versen geschrieben ist, müssen doch die Redensarten des täglichen Lebens beibehalten werden. Die Frage, ob die Komödie auch in Versen abgefaßt werden dürfe, wird auch noch in der vierten Auflage nach der Erörterung zwischen Straube und J. E. Schlegel in den Beiträgen bejahend mit Berufung auf das Vorbild von Menander, Terenz und Moliere entschieden. Auch dieses Kapitel hat so wenig als die anderen eine Weiterentwicklung in den späteren Auflagen gefunden.

Mehr als alles andere ist für den ebenso phantasielosen wie unmusikalischen Gottsched die fanatische Feindschaft gegen die Oper bezeichnend, die sich in geradezu komischer Wut äußert. Er wirft ihr vor, daß sie nicht auf Erregung des Schreckens und Mitleidens, nicht auf die Verlachung menschlicher Thorheiten sehe, sondern die phantastische Romanliebe allein herrschen lasse; ferner, daß sie die Einheit von Zeit und Ort aus den Augen setze; daß die Schreibart hoch-

trabend und ausschweifend sei; daß die Charaktere schlecht gezeichnet und immer die gleichen seien, nämlich lauter untreue Seelen, seufzende Buhler, unerbittliche Schönen und dergleichen. Er faßt sein Urteil in die Worte zusammen, „sie seie das ungereimteste Werk, das der menschliche Verstand jemals erfunden.„ Er betont in der weiteren Ausführung eben ihre angeblichen groben Verstöße gegen die Natur und die Wahrscheinlichkeit des täglichen Lebens. Das Widernatürlichste und Entsetzlichste daran ist ihm der Gesang und die Musikbegleitung. Die Personen sprechen nicht, wie es die Natur ihrer Kehle, die Art der Gemütsbewegung und der Gegenstand verlangt, sondern sie dehnen, erheben und vertiefen ihre Töne nach den Phantasien eines anderen; sie lachen und weinen, husten und schnupfen nach Noten, sie seufzen und klagen nach dem Takt, und wenn sie sich aus Verzweiflung das Leben nehmen, so verschieben sie ihre heldenmäßige That so lange, bis sie ihre Triller ausgeschlagen haben. Wo ist doch, ruft er aus, das Urbild dieser Nachahmung? wo die Natur, mit der diese Fabeln eine Ähnlichkeit haben? Er kennt wohl die Ansicht, die in der Oper die höchste Leistung der Kunst sieht, weil sie die Schönheiten der Poesie mit denen der Musik und der Dekoration vereinigen. Aber er selbst sieht hierin nur einen Sinnenkitzel; sie ist ihm eben deswegen eine Beförderin der Wollust und eine Verderberin guter Sitten. Diese demoralisierende Wirkung der Oper malt er dann in den grellsten Farben aus. Sein endgültiges Urteil über ihre Wirkung ist: „sie ist ein bloßes Sinnenwerk, der Verstand und das Herz bekommt nichts davon; nur die Augen werden geblendet, nur das Gehör wird gekitzelt und betäubt; die Vernunft muß man zu Hause lassen, damit sie nicht durch ihr Urteil die ganze Lust unterbricht". — Wie man auch über die damaligen Opern und Operaufführungen urteilen mag, die prinzipielle Feindschaft gegen die Verbindung von Poesie und Musik, die Betonung der Unwahrscheinlichkeit, daß Menschen ihre Gedanken und Gesinnungen singend vortragen, zeugt jedenfalls ebensosehr wie seine Auffassung des Epos und der Tragödie für seinen völligen Mangel an jeglichem Kunstsinn.

In den sechs letzten Kapiteln des ersten Teils handelt Gottsched von dem poetischen Stil. Die Rücksicht auf den Raum verlangt und die Unbedeutendheit des Inhalts gestattet, daß wir uns hier ganz kurz fassen. Kapitel 7 handelt von den poetischen Wörtern. Der Dichter muß sich im ganzen an die üblichen Wörter halten, doch die edleren den gemeinen vorziehen; er wird demnach nicht sagen: „der Kopf thut mir weh", sondern „mich schmerzt das Haupt". Veraltete Wörter sind nur in den seltensten Fällen zu verwenden und nur, wo die heutige Sprache

kein entsprechendes besitzt. Fremde Wörter sind gänzlich zu verwerfen. Die Bildung neuer Wörter ist möglichst zu vermeiden. Unsre Sprache ist an sich schon reich genug, ja wir könnten anderen Völkern eine Menge der besten Ausdrücke abtreten, ohne irgend Mangel zu leiden. Die Begierde, unsere Sprache zu bereichern, macht ein Gedicht oft unverständlich und rauh. Wir haben auf diese für Gottsched so charakteristische Auffassung vom Leben der Sprache schon früher hingewiesen. Ganz freilich will er solche Versuche dem Dichter nicht verbieten; dies hieße, seinem Pegasus die Flügel gar zu kurz schneiden. Als solche erlaubte kühne Neubildungen führt er an: furchtlos, Flügelroß, Ehrendienst, verweint u. a. Eine besondere Zierde der poetischen Sprache sind nach ihm die Beiwörter. Der Dichter darf auch solche verwenden, die die allbekannte Eigenschaft eines Dings bezeichnen wie „heiße“ Glut. Nur dürfen es nicht müßige sein und ein Hauptwort soll nicht mehr als ein Beiwort erhalten. Auserlesene und sinnreiche Beiwörter geben einer Stelle einen ganz besonderen Geist und Nachdruck. Solche malende und geistreiche Epitheta sind ja der eigentliche Schmuck der gehalt- und empfindungsarmen Gelehrtendichtung. — Kapitel 8 handelt von den verblümten d. h. bildlichen Redensarten. Durch sie, meint er, unterscheidet sich der poetische Stil am meisten von dem mageren prosaischen. Gottsched giebt nun eine Aufzählung der verschiedenen Tropen, wie dies in den damaligen Rhetoriken üblich war. — Kapitel 9 handelt von den poetischen Perioden. Eine solche muß kurz sein, so daß man sie in einem Atem aussprechen kann. Noch wichtiger ist, daß der Dichter die übliche Wortstellung der Prosa beibehält, daß er die Hülfszeitwörter „sein“ und „haben“ nicht wegläßt. Doch bildet die Inversion unter Umständen, wofern nur die Deutlichkeit nicht darunter leidet, eine besondere Zierde der poetischen Sprache; sie ist aber nur gestattet, wenn dadurch ein besonderer Nachdruck oder eine neue Schönheit entsteht. — In Kapitel 10 „Von den Figuren“ giebt er die in der Rhetorik übliche Aufzählung derselben. — Kapitel 11 handelt von der poetischen Schreibart. Wer poetisch schreiben will, muß poetischen Geist haben; dieser besteht in Witz und Scharfsinnigkeit. Unterarten derselben sind: 1) die natürliche und niedrige; 2) die sinnreiche, hohe, scharfsinnige oder geistreiche; 3) die pathetische, feurige, affektuöse oder heftige Schreibart. Das konfuse Zusammenwerfen der verschiedenartigsten Begriffe kennzeichnet diese Einteilung hinreichend, so daß wir nicht näher darauf einzugehen brauchen. Schon Heinecke hat in seiner Longinübersetzung Gottsched deshalb angegriffen. — Kapitel 12 handelt von dem Wohlklang, den verschiedenen Silbenmaßen und den Reimen. Was er über den Rhythmus giebt, ist entlehnt

oder albern. Von Metren gestattet er Jamben und Trochäen, auch noch Daktylen und Anapäste. Bezeichnend ist, daß er den Hexameter empfiehlt und zwar den ungereimten. Er hofft, daß einmal ein glücklicher Kopf auf den Gedanken kommen werde, ein Gedicht in solch reimlosen Versen zu schreiben[1]. Im ganzen drückt er sich über die Reimfrage sehr diplomatisch aus. Wenn er ungehindert fließe, gewähre er dem Gehör ebenso viel Vergnügen als Metrum und Rhythmus; aber reimlose Verse haben den Vorzug, daß man mehr auf das innere Wesen und die Sachen in einem Gedichte sehe. Ein verständiger Poet, meint er ferner, sehe die Reime als einen Überrest der barbarischen Scythen, Gothen und Kelten an, und reime in seinen Gedichten so wenig als möglich[2]. Besonders wünschenswert seien reimlose Verse für die Tragödie und die Komödie; hier seien sie viel natürlicher als die Reime. Hierin haben die heutigen Engländer einen Vorzug vor den Franzosen[2]. Bezeichnend ist für Gottsched auch die Entscheidung einer bekannten Streitfrage dahin, daß der Schluß des Satzes mit dem des Verses zusammenzufallen habe; ja er verlangt sogar, daß die Cäsur einen Satzabschnitt bezeichne. In den strophischen Gedichten muß natürlich der Satz mit der Strophe schließen. Im ganzen zeigt sich so auch in der Lehre vom poetischen Stil der nüchterne, auf platte Verständigkeit haltende, echter Poesie abholde Sinn des Mannes.

[1] So schon in der ersten Auflage.

[2] So in allen 4 Auflagen; er beruft sich hiefür auf Temple und Shaftesbury, die somit hierin seine Quellen sind.

Fünftes Kapitel.

Die kritische Thätigkeit Gottscheds. Die Beiträge zur kritischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit; Programm und allgemeiner Charakter der Zeitschrift. Verhältnis zur antiken Litteratur; Homer und Aristoteles. Verhältnis zu den Franzosen. Corneille; die Cidkritik; Moliere und Destouches; die Theoretiker. Verhältnis zu den Engländern; Milton und Shakespeare; Absagebrief an den Spectator. Verhältnis zur deutschen Litteratur seit Opitz. Die Hofdichter. Neukirch. Die Hamburger Brockes und Hagedorn. Die Schlesier; Günther. Höhepunkt seiner kritischen Autorität. Wendepunkt: Bruch mit der deutschen Gesellschaft; die Schweizer Konkurrenzschriften in Sicht. Seitheriges Verhältnis zu den Zürichern und zu Haller.

Nachdem wir Gottscheds Theorie der Dichtkunst dargestellt, gilt es noch sein Verhältnis zu der gleichzeitigen deutschen wie zu der antiken und der französischen und englischen Litteratur zu untersuchen. Neben der Kritischen Dichtkunst bilden die Hauptquelle hiefür „die Beiträge zur kritischen Historie ꝛc.“, daneben auch seine späteren Zeitschriften, wie die seiner Anhänger und Gegner.

Gottsched erkannte frühzeitig, welch große Wichtigkeit der Besitz einer eigenen Zeitschrift für die Geltendmachung persönlichen Ansehens und Einflusses und noch mehr für die Bildung einer Schule habe. Daher gründet er 1732 mit Lotter eine neue Zeitschrift unter dem Titel: Beyträge zur kritischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit, herausgegeben von einigen Mitgliedern der deutschen Gesellschaft in Leipzig. Sie hielt sich 12 Jahre lang bis 1744 und erschien in 32 Stücken oder 8 Bänden. Während er die Tadlerinnen und den Biedermann fast allein geschrieben hatte, sollte die neue Zeitschrift das Organ der von ihm umgestalteten und diktatorisch geleiteten deutschen Gesellschaft werden. Neben Gottsched und Lotter sind die Hauptmitarbeiter wirkliche oder ehemalige Mitglieder jener Gesellschaft; auswärtige Mitarbeiter, wie

Bodmer, werden in die Gesellschaft aufgenommen. Ein Mitgliederverzeichnis bis zum Jahr 1737 findet sich in der Vorrede zum fünften Band. Als der Bruch mit der deutschen Gesellschaft eingetreten war, änderte er den Titel in: „herausgegeben von einigen Liebhabern der deutschen Litteratur“ und spricht sich hierüber in der Vorrede zu Band VI Stück 21 näher aus.

In dem Vorwort an den geneigten Leser giebt Gottsched ein ausführliches Programm. Zweck ist, die Aufnahme der deutschen Litteratur und die Läuterung des Geschmacks zu beförderen. Wir sind hierin, sagt er, hinter den Italienern, Franzosen, Holländern und Engländern zurück geblieben. In Deutschland hat der unsterbliche Opitz in Sprache und Poesie einem besseren Geschmack die Bahn gebrochen. Aber selbst heute, da Opitz seit hundert Jahren tot ist, sind wir mit der schwierigen Aufgabe der Ausbesserung des Geschmacks kaum bis auf die Hälfte gekommen. Die Anzahl schöner Schriften in unserer Muttersprache ist noch sehr klein; die Meisterstücke unserer Poeten erstrecken sich nur erst auf die kleineren Gattungen der Gedichte und selbst hier sind die regelmäßigen und untadeligen noch nicht häufig. Auch in der Beredsamkeit und den übrigen Wissenschaften stehen wir hinter unsren Nachbarn zurück. Eine historisch kritische Monatschrift schien den Verfassern der geeignetste Weg für ihr Vorhaben. Man wird so die Fortschritte wie die noch vorhandenen Mängel unserer Landsleute als in einem kurzen Inbegriff beisammen sehen. Es sollen nicht nur, wie in den anderen Monatschriften, Auszüge aus alten und neuen Büchern gemacht, sondern daneben auch eigene Abhandlungen von allerlei in die deutsche Litteratur, Kritik, Dichtkunst und Beredsamkeit einschlägigen Gegenständen geliefert werden. Wir haben also an Stelle der moralischen Wochenschriften, die sich nur gelegentlich mit Litteratur beschäftigten, eine rein litterarische Monatschrift. Die Besprechung gilt mehr älteren Schriften, deutschen wie auswärtigen. Neuere Erscheinungen werden erst von Stück 10 an (1734) unter dem Titel: „Verzeichnis einiger neuen Schriften“ im Anhang eines Stückes in der Form eines ganz kurzen Referates besprochen. Erst nach dem Ausbruch des Streits mit den Zürichern tritt die Tageslitteratur, doch nur so weit sie in die neue Fehde einschlägt, in den Vordergrund. Einen überaus breiten Raum nehmen die Artikel über die sprachlichen Denkmäler von Ulfilas bis zur neuesten Güntherausgabe ein. Nicht allein ältere deutsche Schriften, wie sie seit der Zeit der Humanisten veröffentlicht wurden, sondern auch germanische im weiteren Sinne, angelsächsische und altnordische, werden besprochen. Es ist dies die beste und heute noch interessante Partie

des Buches. Mit Überraschung sieht man hier, mit welchem Fleiß und Eifer seit den Zeiten der Humanisten auf diesem Gebiet der altgermanischen Litteratur nicht allein in den bekannten größeren Textausgaben und Glossarien, sondern noch mehr in zahllosen, längstverschollenen Dissertationen gearbeitet worden ist. Gottsched nimmt bei diesen Referaten keine selbständige Stellung ein. Er ist auch hier nur Polyhistor, dem ein wirkliches Verständnis der betreffenden Litteratur abgeht, wenn er auch den Sachverständigen zu spielen liebt. Der wissenschaftliche Ertrag dieser Artikel ist überhaupt auch für die damalige Zeit ein äußerst geringer. Der einzige wertvolle selbständige Artikel, worin die Anlegung von Idiotiken zum bessern Verständnis der ältern deutschen Litteratur empfohlen wird, Stück 18, 5, stammt wohl von Bodmer. Näher auf diese Partie einzugehen, liegt außerhalb unserer Aufgabe.

Ebenfalls einen großen Raum nehmen die Artikel über deutsche Sprache, über alte und neue Grammatik, Lexikologie, Etymologie und Orthographie ein. Sie stehen auf dem Niveau seiner deutschen Sprachkunst und bezeichnen keinerlei Fortschritt auf diesem Gebiete. — Die Abhandlungen, welche in die Theorie der Dichtkunst einschlagen, haben wir schon früher verwendet.

Vom klassischen Altertum hat Gottsched nur eine sehr dürftige und oberflächliche Kenntnis; sie geht auch bei den Lateinern über die Schullektüre nicht hinaus. Gebrauch für seine Theorie oder seine Kritik macht er auch von ihnen nicht. Während sonst die Benützung von Horaz, Cicero, Quintilian, Plinius auf diesem Gebiete allgemein üblich war, beruft sich Gottsched nur dann und wann bei Nebensachen auf Horaz ars poëtica. Den Griechen steht er vollends fremd gegenüber, da er keinen griechischen Schriftsteller im Original zu lesen vermochte. Von besonderem Interesse ist für uns natürlich seine Stellung zu Homer und Aristoteles.

Gottsched zeigt schon in den Tadlerinnen eine oberflächliche Kenntnis der querelle des anciens et des modernes. In der Kritischen Dichtkunst entnimmt er den Modernen die läppischen Angriffe auf Homer, daneben Fenelon einige Gegenbemerkungen und Fontenelle seine Urteile über Virgil und Theokrit als Eklogendichter. Außerdem übersetzt er Fontenelles Abhandlungen über die Alten und begleitet sie mit Anmerkungen, in denen er Stellung in der prinzipiellen Streitfrage über die Alten nimmt. Er tritt der Behauptung Fontenelles, daß die Modernen, die als die späteren auf den Schultern der Alten stehen, auch in Kunst und Wissenschaft eine höhere Stelle einnehmen müssen, prinzipiell entgegen. Er leugnet die logische Richtigkeit dieses Schlusses.

Es komme hier mehr auf die von Klima und anderen materiellen Dingen unabhängige Begabung an. Einzelne hochbegabte Geister, wie Homer, Demosthenes, Virgil, Cicero, bringen manchmal in einem Jahrzehnt die Kunst auf eine solche Höhe, die sie später in tausend und mehr Jahren nicht wieder erreiche. Wenn die Modernen von ihrem Standpunkt aus ganz konsequent die Römer über die Griechen, Virgil über Homer stellen, weil sie die späteren sind, so verwirft Gottsched natürlich auch die Richtigkeit dieses Schlusses; doch stimmt er an anderer Stelle bei. Er räumt den Griechen den Vorrang ein, weil dies die herrschende Schulansicht der Zeit ist. Er schließt sich so in der prinzipiellen Frage den Vorkämpfern der Alten, besonders den beiden Dacier und Boileau, an. Die Griechen sind, sagt er in der Kritischen Dichtkunst, das gescheiteste Volk auf dem Erdboden gewesen, das sich zu allererst aus der finsteren Barbarei gerissen. Sie haben alle freien Künste und Wissenschaften nicht nur erfunden, sondern auch zur Vollkommenheit gebracht. Und wie so ihre Künstler mustergiltige Meisterwerke schufen, so entdeckten ihre Philosophen aus der genauen Betrachtung der letzteren die Regeln, auf denen die Schönheit beruht. Die Lateiner kommen erst in zweiter Linie. Sie haben ihren guten Geschmack erst von den Griechen bekommen und denselben nur kurze Zeit bewahrt. Wie er so die Griechen über die Lateiner stellt, so auch Homer der herrschenden Tradition folgend über Virgil; aber gerade hier zeigt sich sein völliger Mangel an eigenem Urteil, sein Schwanken zwischen der herrschenden Schulansicht und der Auffassung der Modernen. Seiner eigenen prosaisch nüchternen Natur folgend wiederholt er all die albernen Vorwürfe, von Perrault und Genossen (Krit. Dichtk. Kap. VI.): „Homer hat seine Götter viel viel ärger als die unvollkommensten Menschen geschildert. Sie sind wie Menschen geboren, verheirathen sich und vermehren ihre Geschlechter wie die Menschen. Sie sind all unsern Leidenschaften, Krankheiten, sogar dem Tod unterworfen. Sie werden verwundet, vergießen Blut und haben sogar einen Balbier nötig. Sie zanken sich, drohen einander Schläge und verspotten sich wie die kleinen Kinder. Es ist wahr, daß zu Homers Zeit die Lehre von Gott noch in dicken Finsternissen gesteckt hat. Aber so verächtlich hätte er die Gottheiten doch nicht abbilden sollen.“ Am schwersten aber wird Homer getadelt, daß er gegen die Wahrscheinlichkeit so grobe „Schnitzer“ gemacht. „So läßt er seine Helden mitten im hitzigsten Gefecht zusammenkommen und halbe Stunden mit einander zanken, als wenn sie weder Spies noch Schwert in Händen hätten. Sie schimpfen einander aufs ärgste, ein jeder prahlt dem andern seine Abkunft, seine Waffen und Thaten vor; ja sie erzählen einander gar

die Geschlechtsregister ihrer Pferde, daß einem Leser Zeit und Weile darüber lang wird. Hier läuft alles wider die Natur menschlicher Affekten und Homer kann auf keine Weise gerettet werden." Ebenso tadelt Gottsched die Anrede Hektors an sein Pferd. — Noch unwahrscheinlicher findet er die Dreifüße oder Stühle, „die von selbst in die Versammlung der Götter spatzieren, die goldenen Bildsäulen, die nicht nur reden, sondern auch denken können. Am ärgsten ist der Verstoß gegen die Wahrscheinlichkeit bei dem Schild des Achilles: die Figuren darauf sind lebendig, denn sie rühren und bewegen sich, so daß man sich selbige wie Mücken vorstellen muß, die rund um den Schild schweben. Es sind zwo verschiedene Städte darauf zu sehen, die zwo verschiedene Sprachen reden und wo zween Redner sehr nachdrückliche und bewegliche Vorstellungen an das Volk thun. Wie ist es möglich all das auf einem Schilde auch durch eine göttliche Macht zuwege zu bringen?[1]" Über die griechische Tragödie liegt keine eingehende Äußerung von ihm vor. In den Beiträgen (St. V, 1.) findet sich nur der Gemeinplatz, Seneca gehe stets auf Stelzen und drücke die gewöhnlichsten Dinge so schwülstig aus, daß es alle Wahrheit und Natur übersteige; mit Recht nehme man die griechischen Tragiker mit ihrem edlen und ungekünstelten Ausdruck zum Muster. Aristoteles kennt er nur aus der kommentierten Übersetzung Daciers. Schon in der ersten Auflage der Dichtkunst bezieht er sich mehrfach auf ihn, greift aber nur Äußerlichkeiten heraus, während er die tieferen Partien übergeht, und auch das, was er giebt, zeugt von keinem richtigen Verständnis; so die Fassung des so wichtigen Begriffs der „Fabel" nnd noch mehr die Thatsache, daß er über die Lehre von den tragischen Affekten und der Katharsis mit ein paar nichtssagenden Worten hinweggeht. Er hat später bei der Ankündigung seiner deutschen Schaubühne versprochen, als Einleitung eine Übersetzung und Kommentar der Poetik des Aristoteles zu geben. Er hat es aus selbstverständlichen Gründen unterlassen. Auch das Verständnis des Aristoteles hat er somit in keiner Weise gefördert. Wie völlig ihm der Geist der griechischen Poesie verschlossen war, zeigt sich auch aus seiner Bemerkung, daß die Franzosen durch ihren Corneille, Racine und Moliere selbst den alten Griechen trotzen können (Krit. Dichtk. Kap. I). Longin, der damals so hochgeschätzte und vielbehandelte, hat ihm noch mehr Schwierigkeiten gemacht. In der Rezension von Heineckes Übersetzung gesteht er selbst, daß er nicht verstehe, was Longin meine und wünscht dringend, daß Bodmer seine

[1] Vergl. hiezu meine Abhandlung über Homer und Virgil von Scaliger bis Herder.

in das Zimmer der Ximene tritt. Ganz besonders anstößig ist ihm die Ohrfeige: man möchte fragen, ob sie bei Hofe wohl ein Glas Wein zu viel getrunken hatten. Scheinbar tiefer geht der Vorwurf, daß die Lösung des Knotens nicht durch die natürliche Entwicklung der Handlung, sondern rein äußerlich durch einen Befehl des Königs vor sich gehe. Aber eben dieser Vorwurf selbst zeigt, wie Gottsched überall sich nur an die Oberfläche hält. Sein Endurteil geht dahin, daß nur der unwissende Pöbel sich durch den lebhaften Vortrag und die Schönheit der Handlung und die ausnehmenden Gedanken, was alles nur ein äußerlicher Glanz sei, habe täuschen lassen. Im stolzen Selbstgefühl dieser gewaltigen kritischen Heldenthat schließt er emphatisch mit den Worten: So fällt der Ruhm Corneilles ganz dahin. — Man könnte sagen, jene spätere Stelle in der Vorrede zur Schaubühne sei das Zeichen einer gereifteren Kunsteinsicht, eine Art Palinodie. Bei Gottsched dürfen wir an etwas derartiges nicht denken; vielmehr mit Sicherheit annehmen, daß er in beiden Fällen einfach die Ansicht nachgeschrieben, die ihm gerade vorlag. Jedenfalls drückt die Cidkritik seine eigene Meinung weit mehr aus als jene spätere Bemerkung. Denn daß er auch später noch den alten Standpunkt festgehalten hat, ergiebt sich aus einer Bemerkung in derselben Vorrede über den Horace des Corneille. Auch „dieser gehört unter die besten Stücke des Dichters, ist aber auch nicht ganz ohne Fehler; denn die tragische Dichtkunst hat so viele Schwierigkeiten, daß es fast unmöglich ist, dem Tadel der Kunstrichter ganz zu entgehen, und dasjenige Trauerspiel ist das beste, welches die kleinsten Mängel hat.“

Über Racine liegt keine eingehende Äußerung von ihm vor, wohl aber hat er sich vielfach über Moliere ausgesprochen. Er wiederholt übertreibend den bekannten Tadel Boileaus, Moliere habe sich in einigen seiner Stücke zu sehr zu dem niedrigen Geschmack des Publikums herabgelassen. In der Vorrede zu Band VI der deutschen Schaubühne stellt er Destouches und M. Gottsched an feiner Komik über Moliere. Dies sei kein Wunder, denn jener habe lange an dem englischen Hofe mit lauter vornehmen Leuten verkehrt, während Moliere mit einer Bande gemeiner Komödianten in ganz Frankreich herumgezogen sei. „Wer die Lebensart eines höheren Standes als des bürgerlichen nicht kennen gelernt und keine anderen Sitten gesehen, als die auf Schulen und Universitäten im Schwange gehen, der wird sich vergebens bemühen, die feine Art des Umgangs und Scherzes zu erreichen, die im Destouches herrscht.“ Seiner „treuen Gehülfin“ nun schreibt er diese Eigenschaften zu, die er Moliere so unverfroren abspricht. Also die plumpe Hausfranzösin, das Testament, die ungleiche

Heirat der M. Gottsched, Stücke, deren ästhetische und sittliche Rohheit Lessing mit Recht hervorgehoben hat, werden als Muster feiner hofmännischer Komik den „Possenspielen“ Molieres entgegengestellt. Nur der Misanthrop findet vor ihm Gnade.

Von den französischen Theoretikern hat er am meisten Bossu benützt. Seine Hauptautorität für das Drama war natürlich Hedelin, den er aber erst später kennen lernte und dem er neben Aristoteles die höchste Stelle in der Theorie der Dichtkunst zuerkennt. Hedelin, der französische Gottsched, der mit Corneille als Tragiker rivalisierte und sich gegenüber dem genialen Dichter als den pedantischen Vertreter der Regel ausspielte, war eben dadurch ganz der Mann nach dem Herzen Gottscheds. Dem Mr. Dacier verdankt er seine dürftige Kenntnis des Aristoteles. Von Boileau benützt er nur die Art poëtique. Von den Vertretern der Modernen entlehnt er von Perrault die Angriffe auf Homer; von Fontenelle hat er vieles übersetzt und außer der Abhandlung über die Ekloge noch manches andere benützt. Sehr hoch stellt er das schon von König benützte bekannte Werk von Rollin; eine Benützung desselben findet sich nicht. Brumoy führt er einmal an, Dubos ignoriert er geflissentlich.

Aus unsrer Darstellung ergiebt sich, daß die Auslassungen Gottscheds sich nur über einen sehr kleinen Teil der französischen Litteratur erstrecken und daß sie dem Inhalt nach geringwertig sind. Er berücksichtigt fast nur die Litteratur des 17. Jahrhunderts, und was er hier besonders über Corneille, giebt, ist das allbekannte, in Frankreich selbst längst überlebte Gerede. Sein Verdienst um die Einführung der französischen Litteratur in Deutschland ist demnach sehr niedrig anzuschlagen.

Noch schlimmer steht es mit seiner Stellung zur englischen Litteratur. Zwar hat er sich früh auch hier etwas umgesehen; aber im Grund genommen sind ihm doch die Engländer von Anfang an unsympathisch; eine Litteratur, deren Stärke eben das Originelle, Eigenartige ist, hat er nach dem denkbar unrichtigsten Maßstabe, dem der falschen konventionellen Regel gemessen. Anfangs scheute er sich, seine Meinung offen heraus zu sagen; später aber, als der Bruch mit Bodmer eingetreten war, und er in den Engländern die Schweizer mitzutreffen gedachte, rückt er mit seiner Herzensmeinung offen heraus. Interessant ist es, seine steigende Feindseligkeit gegen die Engländer in seinem Urteil über Milton nachzuweisen. In der ersten Auflage der Kritischen Dichtkunst stellt er ihn neben Tasso als echten epischen Dichter Postel und Pietsch gegenüber. Im Kapitel über das Epos findet er zwar, daß er die Regeln über das Epos nicht recht beobachtet, aber

doch die Hochachtung seiner ganzen Nation erlangt habe. Seine wirkliche Herzensmeinung spricht er in Kapitel 4 aus. Er gesteht, daß Milton große Fähigkeit gezeigt, aber sich nicht aller Fehler enthalten habe. Er tadelt besonders die Schilderung der Teufelwelt als gegen die Wahrscheinlichkeit verstoßend und ebenso die vielfachen Anachronismen in seiner Mythologie. In den Beiträgen (Stück I, 4) sagt er, daß Milton durch die Bemühungen von Roscommon und Addison nach langer Vergessenheit wieder aus dem Staube hervorgezogen und das verlorene Paradies neben Ilias und Odyssee gestellt worden sei. Viele haben es getadelt, daß er eine so abscheuliche That, wie die Verführung des Menschen, zum Gegenstand seiner Dichtung gewählt; der Satan sei sein Held und die besungene Heldenthat die Rache Satans an Gott. Er hätte besser gethan, den Fall Satans zu seinem Stoff zu wählen und seiner reichen Einbildungskraft wäre dieses eben so leicht gewesen. Als dann die Bodmersche Übersetzung erschien, spricht er sich wieder und zwar diesmal mit größerer Zurückhaltung als früher über Milton selbst aus (Beitr. II, 9). Der große Poet, sagt er, verdient es auch bei uns übersetzt zu werden. Seine Abneigung gegen Milton deutet er hier nur an, indem er die Erwartung ausspricht, Bodmer werde in der versprochenen Abhandlung die Zensur, die man mit so großer Gründlichkeit über Milton gemacht, nicht außer Acht lassen. Ganz anders lautet sein Urteil über Milton wie über die Bodmersche Übersetzung nach dem Bruch mit den Schweizern. In der letzten Auflage der Kritischen Dichtkunst degradiert er dann Milton und Ariost zum Rang von Postels Wittekind und stellt ihnen Schönaich als wirklichen großen Epiker gegenüber. Die Zuspitzung seiner Feindschaft gegen Milton dürfen wir nicht einzig auf Rechnung seines Bruchs mit Bodmer setzen; wir haben vielmehr darin die zunehmende Versteifung in seiner Geschmacksbarbarei, in seinem Widerwillen gegen alles, was über die gemeine platte Verständigkeit hinausgeht, zu sehen. Dies zeigt sich besonders in seiner Stellung zu Shakespeare, den er erst später in der Übersetzung des J. Cäsar von Borck 1741 kennen lernte. Über ihn, der ja den englischen Nationalcharakter weit entschiedener repräsentiert als Milton, spricht er sich mit geradezu leidenschaftlicher Verachtung aus. Die Hauptstellen finden sich in den Kritischen Beiträgen. Die erste ist die Besprechung der Borckschen Übersetzung St. XXVII, 10. „Die elendeste Haupt- und Staatsaktion unserer gemeinen Komödianten, sagt er hier, ist kaum so voll Schnitzer und Fehler wider die Regeln und die gesunde Vernunft als dieses Stück.“ Weit wichtiger ist die andere Stelle, die eingehende Besprechung des Spectatorartikels Nr. 592 (Beitr. St. XXIX, 8). Hier sagt er, der J. Cäsar, der noch

dazu von den meisten für sein bestes Stück gehalten werde, habe so viel Niederträchtiges an sich, daß ihn kein Mensch ohne Ekel lesen könne. Er werfe darin alles untereinander. Bald kommen die läppischsten Auftritte von Handwerkern und Pöbel, die wohl gar mit Schurken und Schlingeln um sich schmeißen und tausend Possen machen; bald wiederum die größten römischen Helden, die von den wichtigsten Staatsgeschäften reden. Die Zeit ist so schön beobachtet, daß das Stück mit der Verschwörung gegen Cäsar beginnt und mit der pharsalischen (sic) Schlacht aufhört. Auch Gespenster sind darinnen nicht vergessen, vor denen Brutus eine recht kindische Angst hat, ungeachtet er sich kurz zuvor einen derben Rausch getrunken, um den Tod seiner Gattin Portia zu verschmerzen. Gottsched spitzt in diesem letzten Artikel sein Urteil über Shakespeare und den Spectatorartikel zu einem Verdammungsurteil über die ganze englische Litteratur, ja über den englischen Nationalcharakter zu[1]. So viel er auch englische Tragödien und Komödien gelesen, so finde sich doch kein einziges darunter, das den Titel eines regelmäßigen Stücks verdiene. Der Essex, die Queen Anne und tausend andre in der 16 bändigen Sammlung des Englischen Theaters seien um kein Haar besser als der Julius Cäsar. Alles sei darin untereinander geworfen und wenn auch in einigen die Charaktere noch so ziemlich beobachtet seien, so bringe man doch auch solche widrige Charaktere auf die Schaubühne, daß nicht selten die Hauptperson des Trauerspiels mit den possierlichsten Kammermädchen und Dienern, ja wohl gar der Pöbel auf der Gasse mit fürstlichen Personen zusammentreffe. So hat denn Gottsched auch kein einziges echt englisches Stück in seine deutsche Schaubühne aufgenommen. Auch Addisons Cato verwirft er, weil er gegen die Einheit von Zeit und Ort verstoße, natürlich nur, um seinen Cato desto höher zu stellen. Am schlimmsten fällt sein Urteil über das englische Lustspiel aus. Dieses sündigt nicht bloß gegen alle theatralischen Regeln, sondern auch gegen alle Gesetze der Wohlanständigkeit, der Sittenlehre, der Menschlichkeit und Tugend. „Daß die englische Schaubühne, ruft er in seinem lächerlichen Pathos aus, die zwei Hauptlaster ihres Volks, die Grausamkeit und Geilheit, auf eine so unverschämte Art ernähren hilft, das ist etwas so abscheuliches, daß alle ehrliebenden Engländer erröten sollten, so oft sie an ihr Theater denken. Es ist fast kein Lustspiel, darin nicht so gut als im Trauerspiel Blut und Todschlag auf die Bühne kommt und darin nicht beide Geschlechter offenbar und mit den eckelhaftesten Ausdrücken

[1] Der Artikel ist zugleich wohl eine indirekte Polemik gegen die Besprechung der Borckischen J. Cäsar-Übersetzung von J. E. Schlegel in den Beitr. XXVIII.

von Dingen reden, die nur in ehrlosen und verbotenen Häusern statthaben sollten." Diese brüske Absage an den Spectator, das bornierte Verdammungsurteil über die englische Bühne und den englischen Nationalcharakter ist mit das wichtigste Dokument für die Beurteilung Gottscheds und seiner Bedeutung für die Entwicklung der deutschen Litteratur.

Gottsched hat von 1726—1729 die klassische französische Litteratur, Poesie wie Theorie, in ziemlich bescheidenem Umfang mit schlechter Auswahl und geringem Verständnis durchgelesen und eben damit seine ästhetische Ansicht für immer fixiert. Denn über den Standpunkt von 1729 ist er nie hinausgekommen. Von den Engländern hat er eben damals den Guardian, Spectator, Locke über die Erziehung, vielleicht auch Shaftesbury kennen gelernt und benützt. Aber schon früh sieht er die Engländer wie die Alten nur durch die Brille der Franzosen: über Milton wiederholt er nur die Urteile von Voltaire und Magny; über die englische Bühne giebt er die übliche verkehrte Ansicht der Franzosen. Im Verlauf der Zeit versteift er sich in seinem Haß gegen die Engländer in demselben Maße, als er sich immer mehr auf den Standpunkt der bloßen konventionellen Regelmäßigkeit festrennt. Den klassischen Abschluß dieser Entwicklung bildet eben die von uns oben wiedergegebene Kritik des Spectatorartikels, der eine feierliche und förmliche Absage an Addison und die Engländer überhaupt ist. Während die Schweizer, der junge J. E. Schlegel, der junge Lessing richtig erkannten, daß unsere ganze Geistesart uns mehr auf die stammverwandten Engländer hinweise, hat Gottsched, obwohl auch ihm einmal etwas Ähnliches aufdämmerte, immer mehr gerade die schwache Seite der Franzosen, ihre Richtung auf Regelmäßigkeit und klare Verständlichkeit in ausschließlicher und übertreibender Weise festgehalten, die Stärke der Franzosen, ihren feinen Geschmack, ihre leichte Eleganz in schwerfälligen Schulpedantismus verkehrt und ist der englischen Litteratur mit ihrer Richtung auf Originalität und Naturwahrheit mit steigender Feindseligkeit entgegengetreten. Ein wirkliches Verdienst kommt somit den Schweizern, dem jungen J. E. Schlegel und später dann dem Berliner Kreise zu, die zuerst durch Einführung von Milton, dann von Shakespeare und Richardsohn einen ganz anderen befruchtenden Strom in unsere Litteratur geleitet haben, als die Franzosen, vollends in der geistlosen Auffassung Gottscheds, für sie bieten konnten.

Von ganz besonderer Wichtigkeit für uns ist natürlich seine Stellung zur deutschen Litteratur. Wir beschränken uns auf das, was er über die Periode von Opitz bis zu seiner eigenen Zeit giebt. Die Anfänge seiner Kritik, wie sie in den Tadlerinnen vorliegen, haben

wir schon früher dargestellt und gezeigt, wie er von dem in Königsberg nach seiner eigenen Aussage herrschenden Lohensteinschen Geschmack erst unter dem Einfluß der Diskurse sich frei gemacht hat.

In Opitz sieht er mit Bodmer nicht nur den Begründer der neuen deutschen Kunstpoesie, sondern zugleich deren vollendetsten Vertreter. Seine Urteile über ihn an verschiedenen Stellen gehen freilich ziemlich weit auseinander. In der Kritischen Dichtkunst stellt er ihn neben, ja in gewisser Hinsicht über Homer. In den Beiträgen (III, 1) wiederholt er mit Beistimmung das Urteil von Leibnitz, der Opitz dem Virgil gleichstellt und ihn als vollgültigen Sprachschöpfer bezeichnet. An einer anderen Stelle der Beiträge[1] bemerkt er dagegen richtig, Opitz könne wohl mit Horaz verglichen werden, nicht aber mit Pindar, dessen erhabenes feuriges Wesen selbst kein anderer griechischer Dichter erreicht habe. Mit Homer und Virgil vollends könne man ihn gar nicht zusammenstellen, da er sich an diese große Art von Gedichten nie gemacht habe. Nach Opitz war, wie er sagt, die Herrschaft des Marinismus auch über Deutschland eingebrochen. Über dessen Hauptvertreter Hoffmannswaldau und Lohenstein spricht er sich später in der gleichen Weise wie in den Tadlerinnen aus. Ja er scheut sich nicht gegen sein eigen Fleisch zu wüten. Dies zeigt sich besonders auffallend in dem Verhalten zu seinem Lehrer Pietsch, dessen Gedichte er 1726 herausgegeben und mit der Abhandlung von Le Clerc begleitet hatte. Bei der Besprechung der zweiten von Bock besorgten Auflage rühmt er Pietsch als den größten deutschen Dichter des Jahrhunderts. Aber wie wenig Ernst es ihm mit diesem Lob ist, geht aus seiner Polemik gegen Bock hervor, dem er vorwirft, einmal daß er jede Kritik von Pietsch zurückweise, sodann, daß er sich als eifrigen Verteidiger des Lohensteinschen Schwulstes zeige. Seine wirkliche Ansicht und Absicht ergiebt sich deutlicher aus seiner Anzeige von Bocks zwei Dissertationes de pulcritudine carminum (Beitr. X, 4). Hier fordert er Bock am Schlusse auf, er möge seine Landsleute von dem hochtrabenden, schwulstigen Lohensteinschen Wesen abbringen, das bei ihnen noch herrsche und sie zu der vernünftigen Einfalt und Schönheit der Natur zurückführen. Leider werfe Bock die Regeln und Exempel der Alten unter den poetischen Unrat und meine, ihre Hochschätzung beruhe nur auf einem Vorurteil für das Altertum. Diese Polemik ist höchst interessant; sie gilt weniger Bock als vielmehr Pietsch. Die Polemik gegen die Unterschätzung der Alten trifft aber Gottsched selbst, denn sie kann nur auf die Abhandlung Le Clercs gehen, die Gottsched der ersten Auflage vorgedruckt,

[1] XXVII, 10. Anzeige von Lindners Biographie von Opitz.

von Dingen reden, die nur in ehrlosen und verbotenen Häusern statthaben sollten." Diese brüske Absage an den Spectator, das bornierte Verdammungsurteil über die englische Bühne und den englischen Nationalcharakter ist mit das wichtigste Dokument für die Beurteilung Gottscheds und seiner Bedeutung für die Entwicklung der deutschen Litteratur.

Gottsched hat von 1726—1729 die klassische französische Litteratur, Poesie wie Theorie, in ziemlich bescheidenem Umfang mit schlechter Auswahl und geringem Verständnis durchgelesen und eben damit seine ästhetische Ansicht für immer fixiert. Denn über den Standpunkt von 1729 ist er nie hinausgekommen. Von den Engländern hat er eben damals den Guardian, Spectator, Locke über die Erziehung, vielleicht auch Shaftesbury kennen gelernt und benützt. Aber schon früh sieht er die Engländer wie die Alten nur durch die Brille der Franzosen: über Milton wiederholt er nur die Urteile von Voltaire und Magny; über die englische Bühne giebt er die übliche verkehrte Ansicht der Franzosen. Im Verlauf der Zeit versteift er sich in seinem Haß gegen die Engländer in demselben Maße, als er sich immer mehr auf den Standpunkt der bloßen konventionellen Regelmäßigkeit festrennt. Den klassischen Abschluß dieser Entwicklung bildet eben die von uns oben wiedergegebene Kritik des Spectatorartikels, der eine feierliche und förmliche Absage an Addison und die Engländer überhaupt ist. Während die Schweizer, der junge J. E. Schlegel, der junge Lessing richtig erkannten, daß unsere ganze Geistesart uns mehr auf die stammverwandten Engländer hinweise, hat Gottsched, obwohl auch ihm einmal etwas Ähnliches aufdämmerte, immer mehr gerade die schwache Seite der Franzosen, ihre Richtung auf Regelmäßigkeit und klare Verständlichkeit in ausschließlicher und übertreibender Weise festgehalten, die Stärke der Franzosen, ihren feinen Geschmack, ihre leichte Eleganz in schwerfälligen Schulpedantismus verkehrt und ist der englischen Litteratur mit ihrer Richtung auf Originalität und Naturwahrheit mit steigender Feindseligkeit entgegengetreten. Ein wirkliches Verdienst kommt somit den Schweizern, dem jungen J. E. Schlegel und später dann dem Berliner Kreise zu, die zuerst durch Einführung von Milton, dann von Shakespeare und Richardsohn einen ganz anderen befruchtenden Strom in unsere Litteratur geleitet haben, als die Franzosen, vollends in der geistlosen Auffassung Gottscheds, für sie bieten konnten.

Von ganz besonderer Wichtigkeit für uns ist natürlich seine Stellung zur deutschen Litteratur. Wir beschränken uns auf das, was er über die Periode von Opitz bis zu seiner eigenen Zeit giebt. Die Anfänge seiner Kritik, wie sie in den Tadlerinnen vorliegen, haben

wir schon früher dargestellt und gezeigt, wie er von dem in Königsberg nach seiner eigenen Aussage herrschenden Lohensteinschen Geschmack erst unter dem Einfluß der Diskurse sich frei gemacht hat.

In Opitz sieht er mit Bodmer nicht nur den Begründer der neuen deutschen Kunstpoesie, sondern zugleich deren vollendetsten Vertreter. Seine Urteile über ihn an verschiedenen Stellen gehen freilich ziemlich weit auseinander. In der Kritischen Dichtkunst stellt er ihn neben, ja in gewisser Hinsicht über Homer. In den Beiträgen (III, 1) wiederholt er mit Beistimmung das Urteil von Leibnitz, der Opitz dem Virgil gleichstellt und ihn als vollgültigen Sprachschöpfer bezeichnet. An einer anderen Stelle der Beiträge[1] bemerkt er dagegen richtig, Opitz könne wohl mit Horaz verglichen werden, nicht aber mit Pindar, dessen erhabenes feuriges Wesen selbst kein anderer griechischer Dichter erreicht habe. Mit Homer und Virgil vollends könne man ihn gar nicht zusammenstellen, da er sich an diese große Art von Gedichten nie gemacht habe. Nach Opitz war, wie er sagt, die Herrschaft des Marinismus auch über Deutschland eingebrochen. Über dessen Hauptvertreter Hoffmannswaldau und Lohenstein spricht er sich später in der gleichen Weise wie in den Tadlerinnen aus. Ja er scheut sich nicht gegen sein eigen Fleisch zu wüten. Dies zeigt sich besonders auffallend in dem Verhalten zu seinem Lehrer Pietsch, dessen Gedichte er 1726 herausgegeben und mit der Abhandlung von Le Clerc begleitet hatte. Bei der Besprechung der zweiten von Bock besorgten Auflage rühmt er Pietsch als den größten deutschen Dichter des Jahrhunderts. Aber wie wenig Ernst es ihm mit diesem Lob ist, geht aus seiner Polemik gegen Bock hervor, dem er vorwirft, einmal daß er jede Kritik von Pietsch zurückweise, sodann, daß er sich als eifrigen Verteidiger des Lohensteinschen Schwulstes zeige. Seine wirkliche Ansicht und Absicht ergiebt sich deutlicher aus seiner Anzeige von Bocks zwei Dissertationes de pulcritudine carminum (Beitr. X, 4). Hier fordert er Bock am Schlusse auf, er möge seine Landsleute von dem hochtrabenden, schwulstigen Lohensteinschen Wesen abbringen, das bei ihnen noch herrsche und sie zu der vernünftigen Einfalt und Schönheit der Natur zurückführen. Leider werfe Bock die Regeln und Exempel der Alten unter den poetischen Unrat und meine, ihre Hochschätzung beruhe nur auf einem Vorurteil für das Altertum. Diese Polemik ist höchst interessant; sie gilt weniger Bock als vielmehr Pietsch. Die Polemik gegen die Unterschätzung der Alten trifft aber Gottsched selbst, denn sie kann nur auf die Abhandlung Le Clercs gehen, die Gottsched der ersten Auflage vorgedruckt,

[1] XXVII, 10. Anzeige von Lindners Biographie von Opitz.

Bock aber bei der zweiten weggelassen hatte. Die eigentliche Absicht Gottscheds war, den Einfluß von Pietsch und Bock in Königsberg zu verdrängen, um selbst dort festen Fuß fassen zu können. Glimpflicher verfährt er, wie auch Bodmer, mit Weise, dem Antipoden dieser Richtung. Er rühmt an verschiedenen Stellen seinen Witz, seine guten Einfälle und seine Natürlichkeit, findet aber, daß seine Stücke gröblich gegen die theatralischen Regeln verstoßen und daß er in dem Bestreben den hochtrabenden Stil zu vermeiden in den gemein prosaischen Ausdruck verfallen sei, so daß seine Gedichte zuletzt nichts als abgezählte Prosa geworden. Gryphius weist er, ähnlich wie die Schweizer, seine Stelle zwischen dem Lohensteinschen Schwulst und Weises platter Natürlichkeit an. — Im ganzen sieht Gottsched auf diese seine früheren Vorgänger im Kunstdrama wegen ihrer Unregelmäßigkeit mit großer Geringschätzung herab. Ebenso gering taxiert er die seitherigen Leistungen im Epos. Der Habsburgische Ottobert ist nur ein versifizierter Roman. Auch Postels Wittekind ist kein echtes Epos und nicht original. Eben so wenig der Sieg Karls VI. von Pietsch; letzterer hätte wohl die Fähigkeit dazu gehabt ein solches zu verfertigen, aber er hat die Regeln des Epos nicht gekannt. — In seinem Urteil über die früheren Leistungen im Drama und Epos schließt er sich so an Bodmer an, nur daß er die Verstöße gegen die Regelmäßigkeit stärker betont. Die Aera eines wirklichen nationalen Dramas datiert er von sich, die eines wirklichen Epos von seinem Klienten Schönaich.

Wertvoller ist für uns seine Stellung zur gleichzeitigen Litteratur. Leider ist hier sein Urteil rein von persönlichen Rücksichten geleitet, mehr für seinen Charakter, als für seine kritische Einsicht bezeichnend. Er besitzt das Talent, sobald die Freundschaft in Feindschaft umgeschlagen, das plumpeste Lob in den hämischsten Tadel zu verkehren, wie seine Urteile über König, Besser, Bodmer, Haller und andere zeigen. Er vermied es möglichst, sich über lebende Schriftsteller auszusprechen. In der Kritischen Dichtkunst schließt er deshalb anfangs Beispiele aus solchen prinzipiell aus. In den Beiträgen weist er den neuen Erscheinungen ein ganz bescheidenes Plätzchen am Schluß eines Stückes an. In der Anzeige von Bodmers Abhandlung über das Wunderbare sagt er, es sei stets sein Grundsatz gewesen, lebende Schriftsteller glimpflich zu behandeln. Indes, wie er die Parteigenossen oder da, wo er einen einflußreichen Skribenten gewinnen will, unmäßig lobt, so weiß er auch die Gegner in eben so leidenschaftlicher wie hämischer Weise herunter zu machen, oder noch lieber herunter machen zu lassen, wie sein Verfahren gegen König, die Schweizer, Pyra, Baumgarten-Meier, und ganz besonders gegen Haller und Klopstock zeigt.

Im ganzen charakterisiert er den Stand der deutschen Litteratur seiner Zeit nicht unrichtig. Wir sind, sagt er, besonders in den großen Gattungen der Poesie gegen andere Nationen zurückgeblieben. Er zitiert mit Zustimmung das Urteil von Christ, die deutsche Poesie stehe noch in ihrer Kindheit; die Dichter verstehen es noch nicht Einfalt mit dem rechten Gewicht und Adel des Ausdrucks zu verbinden. Doch konstatiert er mit Befriedigung, daß neuerer Zeit eine wesentliche Besserung eingetreten sei. Er meint natürlich die Aera Gottsched, denn daß ihm das erste und eigentliche Verdienst zukomme, deutet er oft genug an, und läßt es sich noch öfter durch seine Anhänger vorsagen.

Indem wir auf seine Stellung zur gleichzeitigen deutschen Litteratur näher eingehen, rechnen wir hierzu des Zusammenhanges wegen auch Canitz, Amthor, Günther, Neukirch, Heräus. Von den Hofdichtern stellt er mit den Schweizern Canitz am höchsten. Er rühmt ihn wiederholt wegen seiner natürlichen, mäßig geschmückten Schreibart, stellt seine poetischen Briefe neben, ja über die besten lateinischen und französischen, lobt an seinen Satiren die Reinheit und Artigkeit und entnimmt ihnen vielfach Proben für seine Kritische Dichtkunst. — Auch Heräus rühmt er mehrfach wegen der „vernünftigen Hoheit seiner Schreibart". Wie sehr sein Urteil durch persönliche Rücksichten bedingt war, zeigt besonders sein Verhalten gegen Besser und König. Anfangs, so lange er durch sie empor zu kommen hoffte, schmeichelte er ihnen auf die niedrigste Weise. Wir haben gesehen, wie er König als den deutschen Moliere feierte; später, als der Bruch mit ihm eingetreten war, führte er in der Kritischen Dichtkunst nur Proben „pöbelhafter Gemeinheit" aus seinen Gedichten an. — Ähnlich behandelt er Besser. Anfangs stellt er ihn mit den Schweizern neben Canitz, später tadelt er das von den Schweizern so hochgestellte Trauergedicht auf seine Kühlweinin sehr streng. „Besser, meint er, habe als ein künstlicher Poet, nicht als ein trostloser Wittwer geweint." An anderen Stellen wirft er ihm eben so richtig die niedrige prosaische Haltung vor; seine Poesie sei wie die Weises oft nichts als eine abgezählte Prosa. Dieses Urteil ist an sich vollkommen richtig, aber nicht gegenüber seiner Schätzung von Heräus, Amthor und Neukirch. Amthor, den die Schweizer zu den Lohensteinern rechnen, führt Gottsched als Muster einer echt poetischen d. h. „richtigen und zierlichen, weder niederträchtigen noch prächtigen Schreibart" an. — Am meisten weicht er von den Schweizern in seinem Urteil über Neukirch ab. Wir haben oben gesehen, wie er in den Tadlerinnen das Verdammungsurteil Bodmers mit schwerem Herzen hinnimmt. Später im Vollbewußtsein seiner litterarischen Autorität gewinnt er den Mut, sich wieder zu dieser seiner

poetischen Briefen, findet aber auch hier, daß er oft in das Niedrige und Platte verfalle. Im ganzen also findet er in ihm die Vereinigung zweier entgegengesetzter Fehler, des Schwülstigen und des Niedrigen. Wir werden die Empfindlichkeit der Schlesier, über die er in jener ersten Rezension klagt, hiernach wohl berechtigt finden.

Seine volle Rücksichtslosigkeit zeigt er da, wo er nichts zu fürchten zu haben glaubt. So gegen den Parnassus boicus, der als neueröffneter Musenberg mit Erlaubnis der Oberen 1734 erschienen war und als der erste Versuch der bairischen katholischen Geistlichkeit sich an dem neuen litterarischen Leben in Deutschland zu beteiligen, merkwürdig ist. Seinen Abscheu gegen die Oper kennen wir. In den Beiträgen kommt er zweimal darauf zu sprechen, in einer Kritik von Hudemann und Uffenbach, die beide in eigenen Abhandlungen die Oper gegen ihn verteidigt und selbst Opern gedichtet haben. Uffenbachs Abhandlung über die Oper und ihre Besprechung in den Beiträgen (Beitr. XII, 2) ist für uns interessant für die Datierung der Gottschedschen „Diktatur". Die Abhandlung fällt 1733, ihre Besprechung 1735. Uffenbach äußert die Befürchtung, Gottsched werde durch seinen Einfluß seine Oper nicht aufkommen lassen, und letzterer erwidert: „Bin ich denn ein solcher Diktator der poetischen Republik?" Also 1733 war Gottsched als Inhaber der einzigen kritischen Zeitschrift[1] bereits so gefürchtet, daß das Schicksal eines Buches von seinem Machtspruch abzuhängen schien. Um die Mitte der 30er Jahre schien seine Herrschaft völlig gesichert. Seine früheren bedeutendsten Gegner, Bodmer, Krause und König hatten sich ihm genähert; Bodmer, der über kein eigenes Organ verfügte, hatte er sogar zum Mitarbeiter an den Beiträgen und zum Mitglied der deutschen Gesellschaft gewonnen. Mit König allerdings war er wieder zerfallen, aber seitdem er ihn nicht mehr zu brauchen glaubte, benimmt er sich gegen ihn völlig rücksichtslos und geberdet sich durchaus als den alleinigen Macher der öffentlichen Meinung. Aber es war ein falsches Gefühl der Sicherheit, die Vorboten seines jähen Falls nahten bereits heran. Heinecke in seiner Longinübersetzung, die Gottsched in den Beiträgen XVII, 5 (1737) bespricht, hatte bereits das klassische Wort gesprochen, Gottsched habe nur die Franzosen ausgeschrieben und sei hier nicht einmal über die rechten gekommen. Gottsched erwidert auffallend zahm und lendenlahm. Wie schwer er indes diesen Angriff genommen, der ihn freilich ins Herz traf, geht daraus hervor, daß er in der Vorrede zur zweiten Auflage der Kritischen Dichtkunst ausführlich darauf zurück kommt. Ein weit

[1] Zugleich verfügte er auch über die Leipziger Gelehrte Zeitung.

bedenklicheres Anzeichen des nahenden Falles war der Bruch mit der deutschen Gesellschaft. In dieser, die ursprünglich eine Lausitzer Gründung war (Görlitzer poetische Gesellschaft), war das Lausitzer und Schlesische Element noch immer stark vertreten. Diese nahmen seine Anfeindung der Schlesier als einen Angriff auf ihre nationale Ehre auf. Gottsched verlangte die Ausschließung eines auswärtigen Mitgliedes dieser Richtung, das sich gegen ihn ausgesprochen hatte, und bot, um dieses zu erzwingen, seinen Austritt aus der Gesellschaft 1738 an. Wider sein Erwarten wurde dies angenommen; ja als er die Sache rückgängig machen wollte, verstand man ihn nicht, und er sah sich so von derselben Gesellschaft, der sein Name allein einige Bedeutung verliehen hatte, vor die Thüre gesetzt, ja gezwungen, sein zweifelloses Anrecht auf die Beiträge gegen die anmaßenden Ansprüche der Gesellschaft ausdrücklich zu wahren[1].

Hat er sich anfangs 1739 in der Vorrede zu den Beiträgen über den Undank und die Anmaßung der deutschen Gesellschaft zu beklagen, so muß er am Ende des Jahres in denselben Beiträgen das Erscheinen der großen Konkurrenzarbeiten der Schweizer ankündigen. Er thut es mit eisiger Kälte, offenbar in dem Vorgefühl, daß es mit seiner Alleinherrschaft zu ende gehe. Wir können demnach die Dauer der angeblichen oder wirklichen Gottschedschen Diktatur sicher feststellen. Sie währte etwa von 1733 bis 1739, somit höchstens 6—7 Jahre, und war auch während dieser Zeit nicht unangefochten. Dabei ist wohl zu beachten, daß sie sich nur über einen sehr beschränkten Raum erstreckte: in Hamburg, in der Schweiz, in Königsberg, in Schlesien, in Göttingen, in den katholischen Landschaften erkennt man sie durchaus nicht an. Die Konstatierung dieser räumlichen und zeitlichen Beschränktheit der sog. Gottschedschen Diktatur erscheint für die Abschätzung seiner geschichtlichen Bedeutung fast eben so wichtig, wie die Konstatierung der Thatsache, daß er in den Beiträgen 1732—44 keinerlei Fortschritt über die Kritische Dichtkunst hinaus gemacht, im Gegenteil sich immer mehr auf den Standpunkt der Schulpoesie des 17. Jahrhunderts und der schlecht verstandenen Wiedergabe der veralteten französischen Schultheorie festgerannt hat.

Die wichtigste und für ihn verhängnisvollste litterarische Beziehung ist die zu den Schweizern. Nach den ersten Kämpfen war, wie wir gesehen, ein leidliches Verhältnis eingetreten. Aber es war kein Friedensschluß, sondern nur ein Waffenstillstand. Bodmer hatte sich nur genähert, weil er kein eigenes Organ besaß, in dem er sich

[1] Vorrede zu Stück XXI, J. 1739.

ausſprechen konnte. Aber das Bewußtſein der geiſtigen Überlegenheit wie der Priorität in der Begründung der neuen kritiſchen Aera hatte er doch ſtets ungeſchwächt bewahrt. Und Gottſched ſeinerſeits, geſtützt auf den Beſitz der Zeitſchrift und auf ſeine zahlreichen litterariſchen Verbindungen, glaubte doch bei aller ſcheinbaren Anerkennung auch Bodmer gegenüber die Rolle des Überlegenen ſpielen zu dürfen. Wie wenig Wahrheit und Aufrichtigkeit in dem äußerlich freundlichen Verhältnis wenigſtens von ſeiten Gottſcheds war, zeigt deſſen Referat über den Bodmer-Contiſchen Briefwechſel von der Natur des poetiſchen Geſchmacks (Beitr. XV, 8). Statt neidlos das Verdienſt der Schrift anzuerkennen ſingt er einen Hymnus auf die neueren Leiſtungen der Schweizer überhaupt, beſonders in den Kantonen Zürich, Bern und Baſel. „Was uns Zürich ſeit wenigen Jahren für Proben einer geſunden Kritik geliefert, das muß auch ohne unſer Erinnern allen rechtſchaffenen Patrioten aus den Diskurſen der Maler bekannt ſein, als welche nicht nur Richter der Sitten, ſondern auch der freien Künſte bei uns abgegeben und nicht wenig Gutes geſtiftet haben. Ja wir würden gar behaupten, daß man den Urſprung der itzigen kritiſchen Zeit von dieſem Buche herleiten müßte, wenn ihm Herr Werenfels nicht den Rang abgenommen hätte.“ Die kleinliche neidiſche Eiferſucht Gottſcheds auf die unleugbare Priorität Bodmers tritt hier klar und deutlich zu tage: nur um deſſen Verdienſt herabzuſetzen wird der trefflichen kleinen Schrift von Werenfels eine Bedeutung beigelegt, die ſie in der Geſchichte unſerer Litteratur nicht gehabt hat. Um die Bedeutung des Briefwechſels noch mehr zu verkleinern, giebt er ſein Endurteil dahin ab: „Wer das dritte Kapitel der Dichtkunſt geleſen, wird finden, daß dieſer Briefwechſel nur eine weitläuftige Ausführung deſſen enthält, was der Urheber jener gelehrt und behauptet hat.“

Intereſſant iſt das Verhalten Gottſcheds zu Bodmers Bemühung um Einführung der engliſchen Litteratur. In der erſten Anzeige ſeiner Überſetzung Miltons (Beitr. II, 9), ſagt er, es ſei zu wünſchen geweſen, daß dieſer große Poet auch ins Deutſche überſetzt werde und eine proſaiſche Überſetzung wie die vorliegende ſei dazu am geeignetſten. Bodmer habe darin eine ſolche Stärke unſerer Sprache gezeigt, daß man ſagen könnte, Milton habe in der Ueberſetzung noch mehr Kraft und Nachdruck erhalten. Er rühmt an der Sprache Bodmers Stärke, Gewicht, prächtige und erhabene Ausdrücke; nur in der Zierlichkeit der Wortfügung finde ſich hie und da etwas Rauhes. Auch Bodmers Lehrgedicht: „Charakter der Teutſchen Gedichte“ wird rühmend angezeigt; ja Gottſched druckt in den Beiträgen (XX, 7.) eine von Bodmer überarbeitete und von ihm ſelbſt mit deſſen Bewilligung mit einigen ſprach-

lichen Verbesserungen versehene Abschrift ab und rühmt die gesunde Kritik und den guten Geschmack, der sich darin zeige. Bis hieher also ist das Verhältnis zwischen den beiden Parteien zwar kein herzliches und aufrichtiges, aber doch ein höfliches und den Worten nach auf gegenseitiger Anerkennung und Achtung beruhendes. Am 30. Juli 1738 teilt Bodmer Gottsched mit, daß seine Verteidigung des Miltonschen Paradieses seit geraumer Zeit fertig sei; da sie aber einen Teil der großen Kritischen Dichtkunst, an der sein Freund Breitinger arbeite, ausmache, so müsse sie liegen bleiben, bis jenes Werk vollendet sei. Damit gehe es aber langsam voran, da Breitinger noch neulich den Plan dazu geändert habe. In den Beiträgen (St. XXI, 9 vom J. 1739) kündigt dann Gottsched unter den Nachrichten von neuen Schriften das baldige Erscheinen der Abhandlung über die Gleichnisse, die er Bodmer zuschreibt, an und teilt zugleich die Kapitelüberschriften mit. Gleichzeitig zeigt er in derselben Nummer Bodmers Verteidigung des Miltonschen Heldengedichts (die Abhandlung über das Wunderbare) als unter der Presse befindlich an; ebenso die projektierte große Opitzausgabe der Schweizer. Diese Anzeigen entbehren völlig der ehrenden Prädikate, mit denen Gottsched sonst so freigebig war. Der Inhalt der Breitingerschen Schrift kann es nicht gewesen sein, was diese Erkältung verschuldete; denn Gottsched kannte ja damals nur erst die Kapitelüberschriften davon, es war vielmehr die Thatsache, daß das projektierte große kritische Werk als Konkurrenzschrift gegen seine eigene Kritische Dichtkunst aufzutreten bestimmt schien, was ihn aufs tiefste verstimmte. Juni 1739 übersendet Breitinger durch Bodmer mit einem kühlen förmlichen Begleitbriefe die Druckbogen des Werks, so weit sie fertig waren, zur freimütigen Beurteilung zu. Ende 1739 kündigt Gottsched in den Beiträgen St. XXII das erst 1740 ausgegebene Buch über die Gleichnisse an mit der einzigen Bemerkung: hievon soll in dem nächsten Stücke mehr Nachricht gegeben werden. Den 30. Oktober 1739 schreibt Gottsched, noch ohne etwas von seiner Verstimmung merken zu lassen, an Bodmer wegen der von ihm vorgenommenen Änderungen an dem Charakter der deutschen Gedichte. Seine Mißstimmung äußert sich zuerst in der Anzeige der Bodmer-Canitzausgabe, die schon zwei Jahre vorher erschienen war. Die Geschichte des Streites werden wir später geben. Die tieferen Ursachen erhellen schon aus unserer seitherigen Darstellung. Als Seitenstück wollen wir hier nur noch das ebenso bezeichnende Verhalten gegen Haller anführen. Die erste anonym erschienene Auflage seiner Gedichte gefiel ihm so gut, daß er einen Nachdruck davon zu veranstalten beabsichtigte. In den Beiträgen Stück X, 7 (1734) zeigt er sie an mit den Worten:

„Es erhellt daraus ein sehr aufgeweckter, tiefsinniger und philosophischer Geist. Die Verse sind für einen Schweizer überaus flüssig und rein, die Gedanken oft ganz neu und scharfsinnig; die hie und da eingeflochtenen Satiren voll Salz und Pfeffer." In Stück XIII, 9 wird die zweite verbesserte Auflage angezeigt. Die Stärke der Gedanken und die tiefe Einsicht, heißt es hier, ersetzt völlig den Abgang der reinen und fließenden Reim- und Schreibart. Als der Bruch mit den Schweizern erfolgte, schlägt alsbald auch das Urteil über Haller in das Gegenteil um, wie wir später sehen werden.

Wir berühren noch kurz ein eigentümliches Verhältnis Gottscheds, nämlich das zur Schule. Diese nahm eine ganz eigene Stellung zur Litteratur durch die üblichen theatralischen Aufführungen ein. Es waren ursprünglich lateinische Stücke, die aufgeführt wurden; später traten deutsche neben sie oder an ihre Stelle. Bekannt ist die fruchtbare dramatische Thätigkeit des Schulrektors Christian Weise. Auf diese Aufführungen wurde großer Wert gelegt, viel Zeit und Geld darauf verwendet, manche Anstalten besaßen ein eigenes Lokal dafür. Gottsched bemühte sich nun in seiner Findigkeit, seinen Stücken auch Eingang in diesen Schulaufführungen zu verschaffen. Nichts kennzeichnet mehr als diese Thatsache den Charakter des von ihm geschaffenen Dramas als bloßer Schularbeit. Er kommt einige male in den Beiträgen auf diesen Punkt zu sprechen. Interesse hat für uns wegen der Beziehung zu Lessing der Stück XXX, 11 gegebene Auszug aus des Camenzer Schulrektors Heinitz Einladungsschrift zu zwei 1741 aufgeführten Schauspielen, der dann 1742 eine weitere folgte. Hier erfahren wir, daß die weisen Väter der Stadt Camenz einen neuen Beweis von ihrer Einsicht in das Schulwesen gegeben, indem sie die Schulschaubühne auf eigene Kosten wieder herstellten. Die Einweihung soll eben durch die Aufführung zweier Stücke stattfinden. Das erste Stück ist der sterbende Cato des „berühmten Herr Professor Gottsched". Lessing war bei der ersten Aufführung 11, bei der zweiten 12 Jahre alt, kann also möglicherweise dabei mitgewirkt haben. Ob er durch diese regelmäßigen Aufführungen eine gewisse Anregung zu seiner frühzeitigen Vorliebe für das Drama erhalten hat, lassen wir dahin gestellt. Auch auf der Annaberger Schule wurden, wie Gottsched mit Stolz mitteilt, Stücke aus der deutschen Schaubühne aufgeführt.

Aus unserer Darstellung ergiebt sich die Thatsache, daß Gottsched in seinen Urteilen über die antike, die italienische, französische und englische Litteratur nur die landläufigen damals bereits veralteten Ansichten seiner französischen Gewährsmänner, oft zweier entgegengesetzter Parteien kritiklos wiederholt, ebenso daß seine Stellung zu den zeit-

genössischen deutschen Schriftstellern fast ganz durch persönliche Rücksichten bestimmt ist. Daß so seine Kritik für die Entwicklung unsrer deutschen Litteratur nicht fruchtbar sein konnte, liegt auf der Hand. Seine Bedeutung für die Kritik ist noch geringer als für die Theorie. Es giebt keine einzige wichtigere litterarische Erscheinung bis zur ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, der er nicht feindlich entgegengetreten wäre. Dies steigert sich bei ihm mit zunehmenden Jahren immer mehr, und wird dann in seinem Kampf gegen Haller und Klopstock zur Hauptursache seines schmählichen Falls. Ein wirkliches Talent zeigt er seiner kompilatorischen Anlage gemäß als Registrator. So giebt er schon früh in den Beiträgen ein Verzeichnis alter deutscher Übersetzungen aus dem Lateinischen, stellt ältere Arbeiten über deutsche Sprache und Litteratur zusammen, giebt dann in der deutschen Schaubühne ein Verzeichnis älterer deutscher theatralischer Stücke, aus dem dann sein bestes Werk, das der treffendste Ausdruck seines geistigen Könnens ist, sein „Nötiger Vorrat zur Geschichte der deutschen dramatischen Dichtkunst“ entstanden ist.

Sechstes Kapitel.

Die Reifezeit der Schweizer. Die vier großen Werke. Das Programm und die Vorreden. Über das Verhältnis der Dialekte zur Schriftsprache. Bodmers Polemik gegen Dubos. Verwechslung von Kunstgesetz und Kunstregel. Innerer Widerspruch. Breitingers Logik der Phantasie. Das Schöne, Erhabene und Anmutige. Der Geschmack. Die Absicht der Poesie. Die künstlerisch schaffende Thätigkeit: Phantasie und Begeisterung. Das künstlerische Verfahren. Die abstractio imaginationis. Das Gebiet der Poesie; die wirkliche und die mögliche Welt. Kunst und Künste; Malerei und Poesie. Die besondern Dichtarten. Die Tragödie. Die poetische Darstellung.

Die Schweizer hatten vor Gottsched den Plan einer philosophischen Theorie der Poesie und Beredsamkeit gefaßt und von dem geplanten fünfbändigen Werke den ersten Band, die Lehre von der Einbildungskraft, geliefert (1727), und Bodmer in dem Briefwechsel mit Conti die Lehre vom Geschmack und ein Bruchstück aus der Theorie der Tragödie behandelt (1729 und 1730). Über die Weiterführung jenes frühen großangelegten Plans erfahren wir zunächst nichts. Bodmer liefert einige sprachgeschichtliche Beiträge in Gottscheds Zeitschrift, giebt ein größeres kritisches Gedicht „Charakter der Teutschen Gedichte" heraus und versenkt sich immer mehr in das Studium des Verlorenen Paradieses. 1732 veröffentlicht er den Anfang einer Übersetzung in Prosa. Gegen die Angriffe auf Milton von seiten der Franzosen Voltaire und Magny schreibt er eine Verteidigung, die sich zugleich zu einer allgemeinen Abhandlung über das Wunderbare erweitern sollte. Nach dem Brief an Gottsched vom Juli 1738 lag die Abhandlung fertig vor und sollte einen Teil der großen von Breitinger geplanten Kritischen Dichtkunst bilden. Hier erfahren wir zuerst wieder etwas von jenem alten Projekte des großen systematischen Werkes und zugleich tritt nun Breitinger als die Hauptperson in Sicht, während bei den bisherigen Arbeiten der Hauptanteil Bodmer gebührte. Letzterer berichtet

nämlich, daß sein Freund seit längerer Zeit an einer kritischen Dichtkunst arbeite, daß er den Plan dazu erst neulich dahin geändert habe, daß sie in drei Teile zerfallen solle. Der erste, die eigentliche Kritische Dichtkunst, solle von dem Wahrscheinlichen, der Fabel, dem Verwundersamen u. s. w.; der zweite Teil von allen Arten der Beschreibungen, der dritte von den Gleichnissen handeln; Bodmers Verteidigung des Verlorenen Paradieses solle einige eigene Kapitel der Kritischen Dichtkunst bilden. Die endgültige Ausführung hat nochmals wesentliche Änderungen erlitten. Zuerst wird der dritte Teil, der von den Gleichnissen, ausgearbeitet; dann die eigentliche kritische Dichtkunst; Bodmers Abhandlung, die einen Teil der letzteren ausmachen sollte, erschien als eigenes Werk; der zweite Teil, der von Beschreibungen aller Art handeln sollte, wurde gar nicht von Breitinger geliefert, sondern von Bodmer[1]. Die kleine Schrift über das Wunderbare[2] ist die weitaus schwächste; es ist eine ungereimte Verteidigung gegen ungereimte Angriffe und bietet für unsre Zwecke nichts Verwendbares. Die Breitingersche Schrift über die Gleichnisse[3] behandelt in überaus breiter Darstellung ein spezielles Kapitel, die beschreibende Poesie. Es ist für Breitinger bezeichnend, daß er gerade dieses Sujet einer eigenen Behandlung wert und bedürftig erachtet. Wie schon in den früheren Werken verbinden sie auch hier die Kritik in der Art mit der Theorie, daß sie zur Erläuterung ihrer Lehrsätze Stellen aus modernen, wie auch antiken Dichtern in großer Anzahl kritisch besprechen. Ganz besonders gilt dies von unserer Schrift. Es sind meist Gleichnisse Homers, die er behandelt. Er schätzt letzteren vorzugsweise als beschreibenden Dichter

[1] Noch Krit. Dichtkunst I, p. 442 bezeichnet Breitinger die noch nicht erschienene Schrift über die poetischen Gemälde als sein Werk. Bodmer übernahm somit erst ganz zuletzt deren Ausarbeitung, und daher ihr verzögertes Erscheinen. Da Breitinger speziell auf die Gemälde des Ungestümen (Sturm) verweist, werden wir wohl die kritischen Partien überhaupt ihm zuschreiben dürfen, aber wohl auch einen großen Teil der theoretischen, die diesen Besprechungen vorausgehen. Bodmer verbliebe seinerseits als gesichertes Eigentum alles was weitere Ausführung der in den Diskursen von ihm niedergelegten Grundgedanken ist. Eine sichere Scheidung wird sich nicht vollziehen lassen, aber jedenfalls scheint der Anteil Breitingers ein ganz anderer zu sein, als Bodmers Mitwirkung bei der Krit. Dichtkunst, so daß das Werk wohl richtiger mit dem bekannten J. J. J. J. unterzeichnet wäre.

[2] J. J. Bodmers Kritische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen in einer Verteidigung des Gedichtes Joh. Miltons von dem Verlorenen Paradiese 1740.

[3] J. J. Breitingers Kritische Abhandlung Von der Natur, den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse. Mit Beispielen aus den Schriften der berühmtesten alten und neuen Scribenten erläutert. Durch J. J. Bodmer besorget und zum Drucke befördert 1740.

und besonders als den behaglichen Maler ausgeführter Gleichnisse. — Bodmers Schrift über die Gemälde der Dichter[1] ist nur erweiterte Umarbeitung der Schrift über die Einbildungskraft. — Das Hauptwerk ist die zweibändige kritische Dichtkunst von Breitinger[2], die wir wohl wesentlich als selbständige Arbeit des Verfassers ansehen dürfen. — Als gemeinsame Arbeit können die vier Werke in sofern gelten, als die beiden Freunde alle einschlägigen Gegenstände in einem 20jährigen Verkehr eingehend besprochen haben. Doch läßt sich trotzdem das Sondereigentum eines jeden so ziemlich feststellen. Der Charakter der gemeinsamen Arbeit kommt auch dadurch zum Ausdruck, daß der eine die Vorrede zum Werk des anderen schreibt, und wie schon Gottsched bemerkt, jeder den dienstwilligen Lobredner des anderen macht.

Die Vorreden dienen natürlich dazu den Standpunkt und das Vorhaben der Verfasser zum voraus darzulegen. Vielfach sind sie eine stillschweigende Auseinandersetzung mit Gottsched, auf den an einigen Stellen auch ausdrücklich hingewiesen wird; so in Bodmers Vorrede zum 2. Band der Kritischen Dichtkunst in der höchst interessanten Untersuchung über das Verhältnis der Dialekte zur Schriftsprache. Bodmer erkennt das Vorrecht des obersächsischen Idioms wenn auch ungerne wohl an, findet aber doch das pedantische Nergeln an allen nicht spezifisch sächsischen Worten und Wendungen ebenso unerträglich wie unberechtigt. Er nimmt nun Veranlassung, sich eingehend über diesen Punkt gegen den sächsischen Sprachmeister auszusprechen. Er gesteht Gottsched zu, daß die Dialekte hinter der anerkannten Schriftsprache zurückzustehen haben und ebenso, daß das „Meißensche" Anspruch habe, als herrschende Schriftsprache zu gelten. Aber er weiß auch, daß in Deutschland, wo es an einem großen beherrschenden Mittelpunkt des geistigen Lebens fehlte, das sächsische Idiom nicht die ausschließende Stellung zu den Dialekten einnehmen könne, wie dies in Frankreich der Fall war, daß es vielmehr im Grunde doch selbst nur Dialekt sei, und der bereichernden Ergänzung aus den andern Dialekten bedürfe. Sekundär haben auch diese ihre Berechtigung in „Aussprache und Mundart". In anderen Provinzen, meint Bodmer, haben sich viele gute Worte und geschickte Redensarten von alter deutscher Herkunft erhalten, die sich in Meißen verloren haben. Wo nun solche sich

[1] J. J. Bodmers Kritische Betrachtung über die poetischen Gemählde der Dichter. Mit einer Vorrede von Joh. J. J. Breitinger, 1741.

[2] J. J. Breitingers Kritische Dichtkunst. Worinnen die Poetische Mahlerey in Absicht auf die Erfindung im Grunde untersuchet und mit Beispielen aus den berühmtesten Alten und Neueren erläutert wird, 1740. Alle vier Werke sind bei Orell & Comp., somit im Selbstverlag Bodmers erschienen.

finden, denen im Meißenschen kein gleich gutes entspricht, da haben diese gewiß eine Existenzberechtigung. Wir haben also hier eine ähnliche Opposition gegen den verarmenden Purismus Gottscheds, wie wir ihn in Frankreich bei Fenelon gegen Malherbe finden, und einen ähnlichen Hinweis auf den Schatz guter alter provinzieller Worte für die Bereicherung der armen Schriftsprache wie bei Dubellay und Ronsard. — Die Vorrede zu den Poetischen Gemälden ist von Breitinger und handelt von dem Amt eines „Rechtschaffenen Criticus" und von der noch immer verkannten „Nutzbarkeit der kritischen Freiheit". Ein rechter Criticus muß die Grundregeln der schönen Künste, die den Grund des Gefallens aus der menschlichen Natur ableiten, wohl inne haben. Wer nur nach dem unmittelbaren Eindruck des Gemüts urteilt, der urteilt auf das bloße Geradewohl und vermag sein Urteil nie zu begründen. Nur wer dies auf die deutliche Einsicht in die Übereinstimmung der Kunst mit den Regeln des Schönen und Angenehmen gründet, ist zu der Rolle eines öffentlichen Kritikers berufen und er muß diesen seinen Beruf dadurch erweisen, daß er sein Urteil nicht als ein einfaches Verdikt, sondern als auf den Regeln der Kunst beruhend abgiebt. Das Muster eines solchen wirklich berufenen Kunstkritikers sieht Breitinger in seinem Freunde Bodmer.

Wichtiger sind die beiden innerlich verwandten Vorreden Bodmers zu der Schrift über die Gleichnisse und zum ersten Teil der Kritischen Dichtkunst. Sie enthalten das eigentliche Programm ihres Vorhabens, und zeigen die Notwendigkeit und Bedeutung einer wirklich philosophisch begründeten Theorie der schönen Künste. Die bisherigen Kunstlehrer der Poesie und Beredsamkeit in Deutschland, sagt er, haben sich begnügt, einige flüchtige „Kunststreiche" zu zeigen, mittelst deren man seinen Vorstellungen ohne viel Kopfzerbrechen einen ungemeinen und wunderbaren Schein des poetischen Wesens mitteilen kann, haben aber meist unterlassen, sich feste Grundregeln dadurch zu formieren, daß sie die Schönheit des Ganzen wie seiner Teile aus der Übereinstimmung der Dinge mit dem menschlichen Gemüte ableiteten. Wohl besitzt Deutschland einige wohlgeratene Werke, deren geschickte Ausführung beweist, daß die Verfasser die Kunst wohl kannten, wie das Gemüt angegriffen werden müsse, wenn man es mit Ergötzen einnehmen will. Aber ein Werk, worin die Theorie, auf der jene trefflichen Werke ruhen, dargestellt wäre, fehlt uns noch. Auch die theoretischen Schriften der Ausländer behandeln nur die Hauptsätze und die allgemeinen Regeln der Theorie; je tiefer sie zu den besonderen Teilen herunter steigen, desto größer wird die Unsicherheit und Undeutlichkeit, mit der sie reden. Es ist auch überaus schwierig, die allgemeinen Regeln in besonderen Umständen

und nach besonderen Absichten anzuwenden. Denn die besonderen Absichten, die den Hauptzweck befördert haben, sind unzählbar und unendlich verschieden. Daher entstehen eben so unzählige und unendlich verschiedene Gesetze und Regeln, nach denen das Urteil sich in der Wahl und Verbindung dieser Umstände zu richten hat. Der Kunstrichter muß demnach die einzelnen Stellen in einem Werke nach dessen besonderen Absichten, nicht nach allgemeinen Absichten und Regeln bestimmen. Kunstrichter, die dies nicht erkannt, haben sich zu dem Ausweg gezwungen gesehen, wirkliche Schönheiten, die mit den allgemeinen Regeln nicht stimmten, als „glückliche Fehler" zu bezeichnen. Aber ein schönes Werk kann nicht wider die Regeln verstoßen; denn die letzteren sind ja nur Erfahrungen, die aus der Beobachtung der Natur der Dinge und des Verhältnisses des menschlichen Gemüts zu denselben gezogen sind. Was bisher kein anderer versucht, hat Breitinger unternommen: er ist in dem besonderen Teil der Dichtkunst, der Lehre von dem Gleichnissen, mehr ins einzelne gegangen, hat sich auf dünnere Äste hinausgewagt, als ein anderer vor ihm. Somit bezeichnet Bodmer hier wie in der Dedikation an Wolff es als Aufgabe der ästhetischen Kritik, die Schönheiten eines Werks oder einer einzelnen Stelle bis ins kleinste Detail nach den auf der menschlichen Natur und ihrer Übereinstimmung mit den Dingen ruhenden Regeln der Kunst in mathematisch-demonstrativer Methode nachzuweisen, gesteht aber zugleich indirekt, daß dies unmöglich sei, daß die Kritik sich vielmehr nach den unzähligen besonderen Regeln, wie sie durch den besonderen Fall gegeben seien, richten müsse. Wir haben also bei Bodmer doch wieder den alten Gegensatz: das Urteil nach den allgemeinen Kunstregeln, das aber für den einzelnen, besonderen Fall — und das Kunsturteil ist ja stets ein Urteil über einen einzelnen Fall — völlig unzureichend ist, und das Urteil nach dem unmittelbaren Eindruck auf das Gemüt. In der Vorrede zum ersten Bande der Kritischen Dichtkunst geht er näher auf die Sache ein und macht hier den Versuch, einen Ausgleich beider Auffassungen, eine Verbindung der beiden Methoden, der deduktiven und induktiven, zu finden, freilich ohne glücklichen Erfolg. Die betreffende Vorrede ist wesentlich eine Polemik gegen Dubos. Ein gewisser Kunstrichter, sagt er, hat angemerkt, daß die Natur vor der Kunst gewesen, daß die besten Schriften nicht von den Regeln entstanden seien, sondern vielmehr die Regeln von den Schriften hergeholt worden und daß seit der Zeit, daß man Poetiken und Rhetoriken gemacht hat, kein Homer, kein Sophokles, kein Demosthenes mehr gesehen worden. Bodmer erwidert, dies gelte nur von solchen Kunstbüchern, die ein verworrenes Aggregat von Regeln seien, die der Natur und Erfahrung zuwider

laufen. Die Behauptung desselben Kunstrichters, daß man den Kunstwert einer Schrift nach der Wirkung, die sie auf die Masse des Volks thue, bemessen müsse, weist er mit der Bemerkung zurück, dies gelte nur von solchen Materien, in denen die Affekte herrschen, hier habe auch der Pöbel eine Stimme; aber über die Schönheit der Komposition gehe ihm jedes Urteil ab, da ein solches wirkliche Kunsteinsicht voraussetze. Bodmer unternimmt es nun, Dubos gegenüber seine eigene Ansicht darzulegen und zu begründen. Allerdings ist die Natur vor der Kunst gewesen, da die Kunst nichts als eine nachgeahmte Natur ist. Sicher sind auch die Schriften eines Homer, Sophokles, Demosthenes ohne Hilfe der Kunstbücher geschrieben, aber das heißt nicht so viel, als ob diese Schriften darum ohne Regeln verfaßt wären; sonst wäre ja keine Kunst, somit auch keine Natur darin, da ja die Regeln nichts anderes sind, als Auszüge und Anmerkungen der Kunst und Natur. „Diese vortrefflichen Poeten und Redner sind vielmehr die ersten gewesen, welche die Kunst in der Natur gefunden und die Regeln ihrer gefundenen Kunst in dem Werke und der Ausführung geliefert haben. Und man hat die Kunst und die Regeln eben darum in ihren Schriften gefunden, weil sie von ihnen in selbige hineingebracht worden." Offenbar versteht hier Bodmer unter Kunstregeln vorwiegend das, was wir heute Kunstgesetz nennen, und man kann der Formulierung Danzels, daß Bodmer auf die immanenten Gesetze der Kunst, die vor dem einzelnen Kunstwerk seien, hingewiesen habe, im ganzen zustimmen. Aber er hat dies auf ganz unbefriedigende Weise ausgeführt, sofern er das, was das Werk des unbewußt schaffenden Genies ist, als Werk berechnender Absicht hinstellt. Er sucht nämlich das Verfahren jener alten Dichter und Redner näher zu erklären und findet, daß sie erstlich auf dasjenige acht gaben, was eine gewisse beständige Wirkung auf das Gemüt gethan hatte, und daß sie hernach darüber nachdachten, warum die Stücke so belustigten, diese Wirkung notwendiger Weise thun mußten. Die Verbindung jener Erfahrungen mit der Untersuchung, d. h. der Beobachtung mit der Reflexion oder der Spekulation war unerläßlich, da die Erfahrung ohne Untersuchung betrügerisch ist. Nur durch die Untersuchung findet man die allgemeine Ursache dessen, was in den Vorstellungen gefällt, nämlich diejenige, die von ihrer Übereinstimmung mit unsrem Gemüte hergenommen ist; diese ist ein ebenso unveränderlicher Grundsatz, wie die Natur unsres Geistes selbst. Wer beobachtet, mit welcher Sicherheit die Schriften jener alten Poeten und Redner an jedem Orte genau die von ihnen beabsichtigte Wirkung thun, wird erkennen, daß diese Wirkungen von ihren Urhebern vorherbestimmt und die Mittel dazu mit gutem Wissen und wohlbedachtem

Vorsatz angewendet worden sind, was deutlich beweist, daß sie ihre Schriften nicht bloß auf die zweideutigen und unsichern Erfahrungen, sondern auf den unbeweglichen Grund der Erkenntnis des menschlichen Gemüts und auf die beständigen und übereinstimmenden Eindrücke der Dinge auf dasselbe nach seiner Natur ausgeführt haben." — Bodmers Ansicht ist somit, daß die Künstler mit klarem Bewußtsein der Regel, ja mit wirklicher Berechnung der Wirkung bis ins einzelne verfahren sind. Verfolgt man diesen Gedanken konsequent, so kommt man zu demselben Resultate, daß in der Poesie alles Berechnung, alles Schule, alles Regel ist, wie bei Gottsched. Freilich hat er selbst diese Konsequenz nicht gezogen, wie wir aus seiner Lehre von der Einbildungskraft und der dichterischen Begeisterung wissen. Wir dürfen ihm indes diese Auffassung nicht zu schwer anrechnen, denn die Vorstellung des ohne bewußte Kunsteinsicht, jedenfalls ohne Berechnung vorgehenden Verfahrens des künstlerischen Genies war damals noch nicht entwickelt. Noch Lessing im Laokoon führt ähnlich wie Bodmer das Verfahren Homers, die Beschreibung in Erzählung umzusetzen, auf einen bewußten und beabsichtigten Kunstgriff zurück.

Schlimmer und für die Gestaltung ihrer ganzen Theorie verhängnisvoller ist das Durcheinanderwerfen von Kunstgesetz und Kunstregel, von philosophischer Grundlegung und empirischer Beobachtung und Kombination. Ganz richtig formuliert Bodmer im allgemeinen die Methode der Kunsttheorie, ähnlich wie später Mendelssohn, dahin, daß empirische Beobachtung mit philosophischer, speziell psychologischer Grundlegung notwendig verbunden werden müsse. Aber er gerät in seiner Konfusion mit sich selbst in Widerspruch: das eine mal will er das Kunsturteil, das doch stets ein Einzelurteil ist, aus der Natur des menschlichen Geistes und seinem Verhältnisse zu den Dingen ableiten, was ganz unmöglich ist; das andere mal gesteht er selbst zu, daß die besonderen Absichten einer besonderen Stelle unzählbar und unendlich verschieden seien, und daß daraus eben so unzählige und unendlich verschiedene Gesetze und Regeln entstehen, nach denen das Urteil sich in der Wahl und Verbindung dieser besonderen Umstände zu richten habe. Der Widerspruch tritt besonders grell hervor, wenn er in diesen besonderen Regeln nur eine folgerichtige Anwendung jener allgemeinen Kunstgesetze sieht, um dann wenige Zeilen nachher zu behaupten, daß man notwendiger Weise fehlgehen müsse, wenn man besondere Stellen nach jenen allgemeinen Gesetzen und nicht nach den besonderen Absichten und daraus fließenden besonderen Regeln des gegebenen Falls beurteile. Diesen innern Widerspruch hat Bodmer nicht erkannt. Auch Breitinger bewegt sich in diesem Widerspruch;

doch spricht er es noch bestimmter aus, daß es unmöglich sei, besondere Stellen nach allgemeinen Kunstregeln zu beurteilen. Damit ist aber eben der Verzicht auf ihr ganzes Vorhaben, die Erkenntnis, daß die Aufgabe falsch gestellt ist, ausgesprochen. In der That haben sie auch keinen Versuch gemacht, diese unlösbare Aufgabe zu lösen. Wohl aber haben sie Ernst damit gemacht, das ästhetische Wohlgefallen „aus der Natur des menschlichen Geistes zu erklären". Aber auch was sie hier geben, sind nur empirische psychologische Beobachtungen, die sie Aristoteles, Dubos und den Engländern entnehmen, allerdings selbständig weiterzubilden suchen. Bezeichnend für ihr Unvermögen, allgemeine abstrakte Grundbegriffe zu behandeln, ist, daß sie statt solche inhaltlich zu entwickeln, sie durch kritische Besprechung einzelner Stellen zu illustrieren suchen.

Bodmer begnügt sich, ganz allgemein die Forderung einer Kunsttheorie auf philosophischer Grundlage aufzustellen. Breitinger dagegen versucht es, jene Aufgabe und ihre Lösung näher zu präzisieren, und zwar auf eine Weise, die an Baumgartens Meditationes auffallend anklingt, aber doch so eigenartig gehalten ist, daß der Gedanke wirklich sein Eigentum zu sein scheint. Es ist ja eine natürliche Erscheinung, daß ein Gedanke, der durch den seitherigen Gang der Entwicklung vorbereitet ist, zu gleicher Zeit von verschiedenen Seiten ausgesprochen wird. Baumgarten hatte nach dem Vorgang Bilfingers die Forderung einer Art Logik für die untern Seelenkräfte aufgestellt. Breitinger spricht denselben Gedanken nicht etwa, wie wir erwarten sollten, im Anfang seiner Kritischen Dichtkunst, sondern im einleitenden 1. Kapitel der Abhandlung von den Gleichnissen aus. Hier bezeichnet er noch präziser als Baumgarten die neue Wissenschaft als eine Logik der Phantasie, und sucht eine kurze Skizze von ihr zu geben. Die Logik der Phantasie hat es mit dem Wahrscheinlichen zu thun, wie die des Verstandes mit dem Wahren. Die Methode ist bei beiden die gleiche, nämlich der Fortschritt vom Einfachen zum Zusammengesetzten. Zuerst muß man die Phantasie mit einem reichen Vorrat von sinnlichen Bildern versehen. Diese sind den Begriffen des Verstandes analog, von ihnen aber grundverschieden, obwohl sie von denselben Gegenständen genommen sind; denn während der Verstand auf das innere Wesen der Dinge geht, hält sich die Phantasie an die „äußerliche Fläche", d. h. an die sinnliche Erscheinung der Dinge, das phaenomenon Baumgartens. Sie malt die Dinge so, wie sie den Sinnen und dem Gemüt vorkommen, nach ihrer sinnlichen Erscheinung. Wie nun die Begriffe die Quelle aller Erkenntnis und Wahrheit sind, so sind die Bilder der Phantasie die ersten Elemente der Poesie. Die

Methode der Phantasielogik besteht nun analog der Verstandeslogik darin, daß sie diese Bilder vergleicht und kombiniert. Durch letzteres entstehen in der Phantasie die Gleichnisbilder, wie aus Verknüpfung der Begriffe und Sätze die Vernunftschlüsse. Breitinger macht keinen Versuch diese Skizze weiter auszuführen, ja in seinem Hauptwerke kommt er auf diesen Gedanken gar nicht mehr zurück.

Die Schweizer haben mit weit mehr prinzipieller Entschiedenheit als Gottsched die Forderung einer auf philosophischer Grundlage ruhenden allgemeinen Theorie der schönen Wissenschaften aufgestellt; daß eine wirklich philosophische Grundlage zugleich eine solche für das Schöne und die Kunst überhaupt sein muß, hat erst Baumgarten erkannt. Auch haben sie richtig als Methode die Verbindung von reicher und eingehender Beobachtung mit Spekulation oder vielmehr Reflexion bezeichnet; aber sie irren darin, daß sie glauben, daß der Dichter die beabsichtigte Wirkung für das jedesmalige Darstellungsmittel genau voraus berechne, und daß eine Deduktion der empirischen Einzelnregel aus den grundlegenden allgemeinen Prinzipien möglich sei. In der Ausführung überwiegt ihrer geistigen Art und Bildung gemäß weitaus das empirische Moment. Sie bewegen sich mit Vorliebe in der Analyse nicht von Begriffen, wie dies Baumgartens Stärke und ihre schwache Seite ist, sondern von Beispielen. Ihre Liebhaberei ist die kritische Besprechung von Dichterstellen. — Stehen sie in der Formulierung der Aufgabe wie der Methode, und noch mehr an tieferer empirisch psychologischer Begründung weit über Gottsched, so bleiben sie in der Aufstellung und Analysierung allgemeiner Grundbegriffe hinter Baumgarten zurück. Doch haben sie besonders auf dem psychologischen Gebiete manchen fruchtbaren Gedanken fremder wie eigener Provenienz ausgestreut, und wenn auch Mendelssohn und Lessing auf ihre Quellen, auf Aristoteles, die Leibnitzsche Philosophie, Dubos und die Engländer selbst zurückgehen, so haben sie doch unleugbar mannigfache Anregung von ihnen empfangen und einzelne wichtige Punkte, wie die Lehre vom idealisierenden Verfahren, direkt von ihnen entlehnt. Jedenfalls bezeichnen die Werke der Schweizer eine tüchtige Vorstufe der kunsttheoretischen Studien der Berliner.

Daß die Schwäche der Schweizer gerade in der ungenügenden Behandlung der ästhetischen Grundbegriffe liegt, zeigt sich in dem, was sie über den Begriff des Schönen geben. Bezeichnend ist schon, daß sie diesen fundamentalen Begriff nur gelegentlich zum Teil an ganz verkehrter Stelle behandeln, statt ihn an die Spitze ihrer Untersuchungen zu stellen. Bodmer, in den Gemälden der Dichter, kommt auf ihn erst bei Abschnitt 7 über die Gemälde des Schönen in der

materialischen Welt zu sprechen. Breitinger vollends — es ist nahezu unglaublich — versteckt den Begriff des Schönen in das Kapitel: Von den gleichgültigen Wörtern und Redensarten. Sie begnügen sich die von dem Griechen herrührende damals allgemein übliche Definition zu wiederholen. Bodmer sagt an obiger Stelle: „Ich verstehe durch das Schöne das Übereinstimmende in dem Mannigfaltigen, wenn wir unter den Teilen Ordnung, Ebenmaß und Harmonie wahrnehmen; solches bezieht sich vornehmlich auf die Vermischung der Farben, auf die Symmetrie der Glieder und Teile, der Lineamente und Züge." Breitinger wiederholt diese Definition und meint mit Aristoteles, daß das Schöne eine bestimmte Größe voraussetze, d. h. weder zu groß noch zu klein sein dürfe. Eine kurze Illustration seines Begriffs des Schönen giebt er an anderer Stelle durch Beispiele aus der Musik, der Malerei, einer wohlgesetzten Tafel und der Wohlredenheit. Eine eigene Definition versucht er in dem Kapitel vom Neuen (Krit. Dichtkunst I, 112). „Schön ist, was uns gefällt und was uns belustigt. Belustigen aber kann uns nur, was auf die Wahrheit gegründet und dabei neu ist. Das poetisch Schöne ist ein hellleuchtender Strahl des Wahren, welcher mit solcher Kraft auf die Sinnen und das Gemüt eindringt, daß wir uns nicht erwehren können, so schwer die Achtlosigkeit auf uns liegt, denselben zu fühlen. Es ist unsre angeborene vorwitzige Begierde nach Wissenschaft mit einem Abscheu gegen alle Unwissenheit vergesellschaftet." Drei Momente unterscheidet er hier im Begriff des Schönen: Es muß wahr, neu und belehrend sein. Diese verunglückte Definition ist aus verschiedenen Stellen von Aristoteles zusammengeflickt.

Daß das Gebiet des Ästhetischen mit dem Begriff des Schönen im engeren Sinne nicht erschöpft ist, haben die Schweizer wohl gewußt. In der Schrift über die poetischen Gemälde[1] führt Bodmer neben dem Schönen noch das Große, das Heftige oder Ungestüme an. In der Schrift über die Einbildungskraft hatte er nach Spectator St. 412 das Schöne, das Große und Neue oder Ungemeine als die drei Quellen, aus denen alles Ergötzen der Einbildungskraft fließe, bezeichnet. Jetzt nun setzt er an die Stelle des Neuen oder Ungemeinen das Heftige oder Ungestüme und bezeichnet als Grund für die Ausschließung des ersteren, daß dieses seinen Grund nicht in den Sachen, sondern im Gemüte habe. Die Wirkung des Großen ist das Erstaunliche, die des Heftigen das Widrige, wie die des Schönen das Angenehme[2]. Das

[1] Abschnitt VII, p. 152 ff.

[2] Die ganze Ausführung schließt sich oft wörtlich an die Spectatorartikel 412—415 an.

Große fällt ihm offenbar mit dem Erhabenen zusammen, aber er weiß diesem Begriff durchaus nicht gerecht zu werden; er faßt ihn nur als extensive Größe. Groß ist ein einzelner Körper oder auch eine ganze Aussicht, die man als ein zusammengehörendes Stück ansehen kann, wenn selbst die Teile davon so ungeheuer groß an Maß, oder so unendlich verschieden an der Zahl sind, daß wir sie wegen der Einschränkung der menschlichen Sinnen nicht wohl umfassen können. Richtiger beschreibt er die Wirkung des Großen. Er bezeichnet sie im allgemeinen als die des Erstaunens. Die Phantasie wird damit angefüllt und gleichsam davon verschlungen. Erstaunung nimmt uns über einem solchen unbegrenzten Anblick ein und wir fühlen in der Seele mit dem Begriffe desselben eine angenehme Bestürzung und Stille[1]. Die beiden den Anblick des Erhabenen konstituirenden Momente, das der Unlust, der überwältigenden Empfindung unserer Ohnmacht und das der Lust, der freudigen, erhebenden Empfindung über die Größe des wahrgenommenen Gegenstandes weiß er indes nicht recht auseinander zu halten. Das Moment der Lust deutet er ganz falsch. Er findet diese nämlich in der Abwechslung oder Neuheit des Zustandes gegen den gemein gewöhnlichen, ferner bei der Wiederkehr des Bewußtseins darin, „daß der Geist in diesem unermeßlichen Ganzen beständig im Wesen ist“ das heißt wohl, daß der Geist auch solch überwältigenden Eindrücken gegenüber zuletzt doch seine Fassung behauptet; endlich in der Reflexion, die der Mensch über den Grund und Ursprung alles Seins, in dem auch all dies ungemessene Ganze enthalten ist, anstellt d. h. in der Betrachtung der unermeßlichen Größe Gottes. — Das Heftige oder Ungestüme, das Bodmer als eigene Gattung neben das Große stellt, statt es mit letzterem unter den Begriff des Erhabenen zusammen zu fassen, beschreibt er als: „eine jede ungestüme und gewaltthätige Bewegung, welche durch den Zusammenstoß der Dinge in dem materialischen Reiche entsteht, insbesondere ihren Anfall auf den Menschen, der sich in ihrem Bezirke oder Wirbel befindet, wodurch in unsrem Zustande vielerlei Veränderungen erfolgen, welche gewaltige und widrige Eindrücke machen, und das Gemüte etwann gänzlich niederschlagen.“ Der Eindruck desselben ist der des Widrigen. Er rechnet hieher Stürme, Gewitter, den Ausbruch feuerspeiender Berge, die verheerende Wirkung der Geschütze. Wenn er in der Wirkung des Großen einseitig nur die Empfindung der Lust sieht, so in der des Ungestümen nur die der Unlust, des Schreckens und Entsetzens. — Nach der Art, wie er von dem Großen und dem Ungestümen handelt, dürfen wir es nicht

[1] Ebenfalls nach den Spectatorartikeln.

sehr bedauern, daß er die versprochene Abhandlung über das Erhabene nicht geliefert hat.

Glücklicher ist Breitinger bei der Fassung eines anderen verwandten Begriffes, dem des Anmutigen oder, wie er sagt, des Artigen. Wenn wir in einem Gegenstande die Harmonie der Teile, die sicher auch in ihm vorhanden ist, wegen der räumlichen oder numerischen Größe derselben nicht wahrnehmen können, so nennen wir ihn groß; ist der Gegenstand so klein, daß wir das Mannigfaltige darin nicht genugsam unterscheiden können, doch aber einige Ordnung und Ebenmaß darin wahrzunehmen glauben, so heißen wir ihn artig, weil uns dünket, daß er „die Art der gehörigen Vollkommenheit habe". Demnach ist die Artigkeit ein geringerer Grad, gleichsam ein Schatten der Schönheit, darum ist auch ihre Wirkung auf das Gemüt geringer, als die des Schönen. Das ist nun freilich eine höchst verunglückte Fassung. Richtig daran ist nur, daß das Anmutige eine mäßige Größe nicht überschreiten darf. Richtiger und mit der späteren Fassung von Mendelssohn und Schiller mehr übereinstimmend definiert er die Anmut als die Schönheit in der Bewegung und setzt sie in die Lebhaftigkeit der Augen, ein angenehmes und zärtliches Wesen in der Stellung, den Geberden und der Bewegung. Daß die Anmut vor allem der Ausdruck einer inneren Seelenharmonie ist, sagt er nicht ausdrücklich, aber es liegt doch indirekt in obiger Angabe, daß es sich vorzugsweise in Blick und Geberde kundgebe. Hettner behauptet, der Begriff der Anmut sei zuerst von Home in die Aesthetik eingeführt worden. Dies ist völlig unrichtig. Wie das Wort war auch der Begriff längst schon bei den Alten, wie bei den Modernen vorhanden. Es könnte sich also nur um eine genauere wissenschaftliche Fixierung desselben handeln. Ein solcher Versuch liegt nun eben bei Breitinger vor. Ihm also gebührt das Verdienst, diesen Begriff lange vorher in Deutschland eingeführt und die Momente desselben teils wirklich angegeben, teils indirekt angedeutet zu haben: mäßige Größe, Ausdruck innerer Seelenharmonie, die sich vorzugsweise in Blick, Geberden, Stellung und Bewegung kund giebt.

Der Fortschritt in der Lehre von dem Schönen über die früheren Schriften hinaus besteht so darin, daß wir jetzt eine wirkliche Definition des Schönen bekommen; freilich keine eigene, sondern die traditionelle, die sich wörtlich so auch bei Gottsched findet, und leider nur ganz gelegentlich, ja wie absichtlich an ganz verkehrter Stelle versteckt. Von weit größerer Bedeutung ist, daß sie neben dem Begriff des Schönen nun auch den des Erhabenen, an den Gottsched sich nicht herangewagt, und seines Gegenstücks, den des Anmutigen, in den

Kreis ihrer Untersuchung ziehen und letzteren zuerst in Deutschland einführen.

Auch in der Lehre vom Geschmack findet sich in den vier großen Werken kein wesentlicher Fortschritt über ihre frühere Darstellung hinaus, doch besonders bei Breitinger Ansätze zu einer ganz anderen, mehr an Kant anklingenden Fassung.

Bodmer hatte seine Theorie des Geschmacks in dem Briefwechsel mit Conti mehr breit als klar entwickelt. In der Vorrede zu Breitingers Krit. Dichtkunst, in der Polemik gegen Dubos, kommt er auf diese Frage zurück und hält seinen früheren Standpunkt starr fest, verwickelt sich aber dabei in unlösbaren Widerspruch mit sich selbst. Der Geschmack ist ihm der nach klarer Einsicht in Sachen der Kunst urteilende Verstand. Er beruht auf deutlicher Erkenntnis der Natur des menschlichen Geistes und der Eindrücke der Außenwelt auf ihn; die unmittelbare Empfindung ist nur irreleitend. Von der weiten Kluft, die zwischen jener allgemeinen philosophischen Erkenntnis und dem konkreten Geschmacksurteil, dem Urteil über den besonderen Fall liegt, hat Bodmer in der früheren Schrift noch keine Ahnung gehabt. Jetzt scheint ihm etwas davon aufzudämmern. So in der schon oben zitierten Stelle, wo er sagt, von allgemeinen Gesetzen und Regeln aus lassen sich die besonderen Schönheiten einer besonderen Stelle nicht beurteilen; die besonderen Absichten seien unzählbare und unendlich verschieden, und eben dadurch entstehen unzählige und unendlich verschiedene Gesetze und Regeln, nach denen sich das Urteil in jedem besonderen Falle richten müsse. Und doch verlangt er selbst in der gleichen Vorrede im Widerspruch damit nicht nur, der Geschmack müsse auf jene allgemeine Erkenntnis gegründet, sondern auch das Geschmacksurteil, das ja stets ein Urteil über einen einzelnen Fall ist, müsse aus ihr abgeleitet werden. Den Widerspruch zwischen diesen zwei völlig unvereinbaren Anschauungen hat er nicht bemerkt.

Bei Breitinger kommt dieser Gegensatz noch schärfer zum Ausdruck, und er scheint sich desselben halb bewußt geworden zu sein. In dem Abschnitt VIII der Abhandlung über die Gleichnisse (p. 239 ff.) definiert er den guten Geschmack als „eine tiefe Einsicht und genaue Beobachtung der Übereinstimmung des Mannigfaltigen“, und noch viel bestimmter setzt er in der Vorrede zu Bodmers Gemälden der Dichter den richtigen Geschmack als deutliche Einsicht in die Übereinstimmung der Kunst mit den Regeln des Schönen dem falschen Geschmack, der nur nach der Empfindung urteile, gegenüber. An einer anderen Stelle aber (Krit. Dichtkunst I, pag. 429 ff.) spricht er sich wesentlich anders aus. Hier sagt er, die besonderen Absichten eines Skribenten können

unendlich verschieden sein; demnach seien auch die Gesetze und Regeln, nach denen sich das Urteil in der Wahl der Umstände richten müsse, ebenso unzählbar und unendlich verschieden, als die besonderen Umstände, die ihre Wahl bestimmen. Ein bestimmtes Bild könne an einem besonderen Orte eine besonders große Schönheit, an einem anderen ungeeignet und häßlich sein; „darum", schließt er, „ist es auch unmöglich, daß der gute Geschmack durch Regeln, die ein vollständiges Systema der Kunst ausmachen, gelehret und vorgetragen werde, weil seine Urteile sich auf besondere Stellen beziehen, die nach ihren besonderen Absichten und nach der Beschaffenheit besonderer Dinge beurteilt werden müssen". Dies stimmt genau zu der Behauptung Kants, das Geschmacksurteil werde immer als ein einzelnes Urteil über den einzelnen Fall gefällt. Aber nach Kant ist das ästhetische Urteil ein Urteil des Gemüts über die Art seiner Erregung und kein Urteil des Verstandes über die objektive Beschaffenheit eines Dinges und so leugnet er mit Recht die Existenz von allgemeingültigen Regeln für das Geschmacksurteil. Breitinger dagegen bezeichnet den Geschmack auch hier als eine Kraft des Verstandes, die uns sowohl in der Auswahl besonderer Dinge und Umstände, wie in deren Verbindung sicher leite, gleich einem Kompasse, vermittelst dessen wir den zwei Klippen, dem Gemeinen und dem Unglaublichen, zwischen denen das poetische Schöne liege, glücklich entgehen können. Wir dürfen jedenfalls in den angeführten Stellen einen Ansatz zu einer richtigeren Einsicht in das Wesen des Geschmacks und Geschmacksurteils erkennen. Aber auch Breitinger ist offenbar der Widerspruch beider Auffassungen nicht recht zum Bewußtsein gekommen. Der Grund davon liegt in der falschen psychologischen Voraussetzung. Der Geschmack ist auch ihm eine Kraft des Verstandes; das Geschmacksurteil muß sich demnach in deutliche Erkenntnis auflösen lassen. Die ästhetische Empfindung ist ihm, wie die Sinnesempfindung, etwas rein Individuelles, das bei einem jeden Individuum verschieden ist und nur rein zufällig bei mehreren auch übereinstimmen kann. Daß bei der ästhetischen Empfindung und ihrem Urteil Subjektivität und Allgemeingültigkeit zusammentreffen, haben die Schweizer nicht erkannt; und doch lag in der echten Leibnitzschen Psychologie der Keim zu dieser Erkenntnis klar vor; denn der Inhalt der Empfindung oder der undeutlichen Vorstellung ist nach Leibnitz genau derselbe, wie der des Verstandes oder der deutlichen Erkenntnis. Seltsamerweise führt Bodmer auch in der Vorrede zur Kritischen Dichtkunst seine Ansicht vom Geschmack auf die Leibnitzsche Philosophie zurück; ja, in den Streitschriften behaupten die Verfasser schlechtweg, die berühmte Definition des Geschmackes von Leibnitz drücke genau ihre

eigene Ansicht aus, während sie so klar und bestimmt als möglich das Gegenteil davon aussagt. Wir werden somit bei der Lehre vom Geschmack gestehen müssen, daß sie keinen Fortschritt über König hinaus bezeichnet. Der in der Leibnitzschen Philosophie liegende Keim ist nicht entwickelt, die in der französischen und englischen Litteratur reichlich vorhandenen Vorarbeiten nicht verwertet. Ihr Verdienst ruht hier nur darin, daß sie die schwierigeren Punkte des Problems wenigstens angefaßt und an einigen Stellen, wenn auch im völligen Widerspruch mit ihrer eigenen Theorie, das Richtige wenigstens geahnt haben. Wir dürfen letzteres wohl Breitinger zuschreiben; von ihm hat Bodmer in der Vorrede zur Abhandlung über die Gleichnisse die fast gleichlautende Stelle entlehnt.

Eine sehr wichtige Rolle spielt in der poetischen Theorie seit der Zeit des Humanismus die Frage nach der spezifischen Absicht der Poesie. Die Absicht eines Dinges ist mit seinem Wesen gegeben. Besteht dies nun nach der damaligen Auffassung bei der Poesie in der Nachahmung der Natur mittelst der Rede, so kann ihre Absicht nur in der Vollkommenheit dieser Nachahmung liegen. Daß die Kunst Selbstzweck sei, erkannte man in dieser ganzen Periode noch nicht; man verlangte noch eine eigene, außer ihrem Wesen liegende Absicht. Mit Horaz bezeichnete man seit der Zeit des Humanismus, der ja in allem äußerlich an die antike Tradition anknüpft, als Aufgabe der Poesie, zu nützen und zu ergötzen. Man stempelte so ihre notwendige Wirkung, das Vergnügen, und die gelegentliche, zufällige, die Belehrung und Besserung, zur wirklichen Absicht derselben. Der Fortschritt in der weiteren Entwicklung liegt nun in der Richtung auf die Erkenntnis, daß die Kunst und so auch die Poesie Selbstzweck ist, daß das Vergnügen wohl ihre notwendige Wirkung, aber nicht ihre Absicht, und daß die weitere Wirkung, Aufklärung des Verstandes und Veredlung des Herzens und Willens, etwas für sie Nebensächliches ist. Diese Erkenntnis ist in unsrer Periode noch nicht aufgegangen. Selbst Lessing, obwohl er das Wesen der Kunst in die Darstellung der Schönheit, ihre notwendige Wirkung oder, wie auch er sagt, ihre Absicht in das Vergnügen setzt, sagt noch in der Dramaturgie ausdrücklich: bessern sollen uns alle Gattungen der Poesie, es ist kläglich, wenn man dies erst beweisen muß. Der wirkliche Fortschritt zeigt sich in unsrer Periode zunächst nur darin, wie einerseits das Verhältnis dieser beiden Absichten, des Nützens und des Ergötzens, zu einander gefaßt und andererseits, wie das Nützen näher bestimmt wird. Im ganzen bricht sich immer mehr die Ansicht Bahn, daß die eigentliche, wesentliche Absicht der Poesie doch nur das Vergnügen, als ihre notwendige

Wirkung, die Belehrung und Besserung aber nur eine willkommene Zugabe sei. Die Frage nach der moralischen Besserung wurde besonders eifrig erörtert. Die Diskussion hierüber knüpfte sich vorzugsweise an die Frage nach der Absicht oder Wirkung der Tragödie, meist an die mißverstandene Aristotelische Formel von der Reinigung der Leidenschaften an. Schon zur Zeit der klassischen französischen Tragödie fanden sich Kunstkritiker, die der Poesie, speziell der Tragödie, die sittlich bessernde Wirkung gänzlich absprachen und der Ansicht waren, die mächtige Erregung der Leidenschaften, die reizende oder bewundernde Darstellung von Fehlern großer Männer werde weit mehr verführend, als bessernd und reinigend auf die Zuschauer wirken. Wo letzteres angenommen wurde, setzte man es neben den moralischen Sentenzen in die Kraft des Beispiels. Einig war man in der Anerkennung der anderen Seite des Nutzens, der Belehrung. Hier liegt der Fortschritt darin, wie diese Lehre nach Mittel wie nach Inhalt gefaßt wurde. Anfangs verlangte man von der Poesie eine wirkliche Bereicherung des Wissens, wie von der Wissenschaft; später faßte man die Sache richtiger als unbeabsichtigte Erweiterung des geistigen Gesichtskreises, als Vertiefung der Welt- und Menschenkenntnis, überhaupt als Förderung einer freieren gehobeneren Auffassung und Betrachtung der Wirklichkeit. So zuerst Mendelssohn, der geistige Vorläufer Schillers. Jetzt trat die Poesie neben die Philosophie, wie früher neben die positiven Wissenschaften.

Wie stellen sich nun die Schweizer zu den oben erörterten Fragen? Denn davon hängt wesentlich ihre Bedeutung für die Weiterbildung der Kunsttheorie ab. Auch sie halten sich an die von dem Altertum überkommene Ansicht, daß die Poesie nicht bloß ergötzen, sondern auch unterrichten und bessern solle. Auch für sie ist das Horazsche aut prodesse aut ꝛc. der Ausgangspunkt der Untersuchung, und das omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci die Lösung der Frage. Aber sie dringen tiefer ein und halten beide Seiten schärfer auseinander; sie analysieren die Natur des poetischen Ergötzens wie die des Unterrichtens. Sie bestimmen das Verhältnis beider Seiten zu einander dahin, daß doch das Ergötzen die eigentümliche Aufgabe der Dichtkunst ist, die Belehrung und Besserung nur als eine angenehme heterogene Beigabe dazukommt. Klar haben sie das freilich nicht ausgesprochen. Wir treffen auch hier wieder besonders bei Breitinger das gewohnte Schwanken zwischen traditioneller Lehre und besserer Einsicht, und so treffen wir bei ihm an verschiedenen Stellen ganz verschiedene, fast konträre Aussagen. Er spricht sich über die Bestimmung der Poesie gleich im Eingang des ersten Abschnittes der Kritischen Dichtkunst ausführlich

aus. Die Wissenschaften haben sämtlich zum Zweck, sagt er, durch die Erleuchtung des Verstandes das Herz zu reinigen und den Willen des Menschen zum Guten zu lenken und seine Wohlfahrt und Glückseligkeit dadurch zu befördern. Allein da der größte Haufe der Menschen zu den abgezogenen Untersuchungen des reinen Verstandes nicht aufgelegt ist, sondern allein von den Sinnen geleitet wird und sich nach einer empfindlichen Lust sehnet, so ist es sich nicht zu verwundern, daß die Weltweisheit zu allen Zeiten die eigene Bemühung und Arbeit einiger weniger über das gemeine Los der Menschen erhabener tiefsinniger Geister geblieben ist. Gleichwie nun ein kluger Arzt die bittern Pillen vergüldet oder verzuckert und durch diesen heilsamen Betrug den Kranken die Arzenei beibringet und die Gesundheit wiederherstellet, also müssen diejenigen, welche die Weisheit als ein Hülfsmittel zur Beförderung der menschlichen Glückseligkeit gebrauchen wollen, gleicherweise verfahren. Da die von den Weltweisen gefundene Wahrheit für die groben Sinnen der meisten Menschen ungeschmackt ist und keinen Eindruck auf sie macht, müssen sie solche nach dem Geschmack der Mehreren zubereiten, auf daß sie allgemein werde; und da ihren Lehren der Eingang in das menschliche Herz mittelst der mühsamen Überzeugung des Verstandes meist verschlossen ist, müssen sie bedacht sein, sich der Herzen durch einen neuen Weg mittelst einer unschuldigen List zu bemächtigen. In keiner andern Absicht nun sind die Künste zum allgemeinen Nutzen und Ergötzen der Menschen erfunden worden. Dies gilt besonders von den edlen Künsten, und vornehmlich von der Kunst der Wohlredenheit und Poesie; maßen Weisheit und Tugend mittelst derselben dem Menschen ganz angenehm und darum auch allgemein gemacht werden. Man hat nämlich wahrgenommen, daß der Mensch auf alles Fremde, Seltsame und Ungemeine besonders aufmerksam ist; ferner, daß er in Beschauung dessen, was glücklich nachgeahmt ist, ein besonderes Vergnügen findet; endlich, daß das menschliche Gemüte gerne immer rege und in Bewegung ist und ihm nichts so sehr zuwider wird, als der Mangel an Empfindung und eine gänzliche Stille. Auf diesen Grund sah man sich einen neuen Eingang in das Herz geöffnet und man lernte gleich aus der Erfahrung, daß die Vorstellung abgezogener Wahrheiten unter sinnlichen Bildern und Gleichnissen durch ähnliche Beispiele, durch die Fabel und Dichtung mit einem empfindlichen Ergötzen auf das menschliche Gemüt eindringet und dasselbe mit unwiderstehlicher Gewalt rühret. So vermögen Rede- und Dichtkunst die klugen und heilsamen Lehren des Verstandes auf eine angenehme Weise dem Gemüt des Menschen einzuspielen und sich desselben zu bemeistern. Darum rechnet man sie unter die artes populares, d. h.

diejenigen Künste, die ihre Absicht auf den gemeinen Haufen gerichtet haben, weil durch ihren Dienst Tugend und Wahrheit allgemein gemacht werden[1]. Dieser letztere Gedanke und die aus den lateinischen Poetiken entnommene Bezeichnung ars popularis kehrt nun außerordentlich häufig wieder. Breitinger spricht es ausdrücklich aus (I. p. 125), daß die Poesie für die philosophischen „über das gemeine Loos der Menschen erhabnen Geister“ nichts ist. „Für diese ist die Poesie nicht erfunden worden, weil sie eines höhern, edlern und von den Sinnen ganz abgezogenen Ergötzens fähig sind. Die nackte Warheit hat für sie so viel Anzügliches, daß es ihnen notwendig verdrießlich fallen muß, wenn ihre Schönheiten ihnen aus dem Gesicht entzogen und verstecket werden, ob dieses gleich durch den prächtigsten Schmuck der Kleidung geschähe.“

Über das Verhältnis von Ergötzen und Nutzen der Poesie spricht er sich mit Anschluß an das Horazsche aut prodesse volunt ꝛc. aus (I, p. 100 f.). Der Streit, sagt er, lasse sich leicht beilegen, wenn man bedenke, daß die Poesie, insoweit sie eine Kunst sei, die in der Nachahmung bestehe, notwendig ergötzen müsse, und dann ferner, daß alle Künste und Wissenschaften zu der Beförderung der menschlichen Glückseligkeit müssen gebraucht werden, dergestalt, daß folglich das Ergötzen selbst ein Mittel abgeben müsse, das Wohlsein des Menschen zu befördern, wie in der That die edlern Künste durch das Ergötzen den Wohlstand des Gemütes suchen. Breitinger sagt ferner: Wenn ich sage, daß das Ergötzen der Hauptzweck der Poesie sei, so verstehet sich da nicht ein schädlich Ergötzen, das den Lüsten schmeichelt ꝛc., sondern ein Ergötzen, das der Vernunft und der Würdigkeit der menschlichen Natur gemäß und auf das Wahre und Gute gegründet ist, oder wenigstens ein unschuldiges Ergötzen, das der Ehrbarkeit und Tugend nicht nachteilig ist. Ein Poet ist zugleich ein Mensch, ein Bürger und ein Christ. Das Ergötzen, das die poetische Kunst gewähren kann, muß den Menschen zur Beobachtung der natürlichen bürgerlichen und christlichen Pflichten aufmuntern und also seine Glückseligkeit zu befördern suchen. Die Poesie muß somit auch auf die Erleuchtung des Verstandes und auf die Belehrung des Willens sehen, an welchen beiden Stücken die Glückseligkeit des menschlichen Lebens einig hängt und ohne welche kein wahrhaftes und eigentliches, vernünftigen Geschöpfen anständiges Ergötzen statthaben kann. Aus dieser Darstellung geht hervor, daß für Breitinger die wesentliche und eigentliche Absicht der Poesie das Ergötzen ist, der Nutzen nur etwas Secundäres und Heterogenes; aber er

[1] Krit. Dichtk. I, p. 5—9.

hebt den letztern doch so nachdrücklich hervor, daß die erstere Seite doch nicht zu ihrem vollen Rechte gelangt[1]. Auch Bodmer verlangt so im Vorübergehen, daß die Poesie belehre und bessere — aber eben nur im Vorübergehen; er hebt weit nachdrücklicher und unverklausu-lierter das Ergötzen als den einzigen, oder jedenfalls eigenen Zweck der Poesie hervor.

Das Ergötzen, das die Poesie schaffen kann und will, ist nun ein sehr mannigfaltiges. Breitinger zählt alle Arten desselben auf, II. p. 399: „Der Zweck all ihrer Werke", sagt er, „ist, durch die geschickte Nachahmung zu gefallen und das menschliche Gemüt auf eine angenehme Weise einzunehmen. Es sei, daß die Nachahmung die Neu-gierigkeit der Menschen durch die Vermehrung der Begebenheiten und Gegenstände einigermaßen befriedigt; oder daß sie den Menschen durch Erregung der Leidenschaften aus dem verdrießlichen Stande der Un-thätigkeit, in der er sich selbst zur Last wird, herauszieht; oder daß sie ihn mit einer Bewunderung für die Geschicklichkeit des nachahmenden Poeten erfüllet, oder ihn mit der Vergleichung der wahren (d. h. wirk-lichen) Gegenstände mit den Bildern angenehm beschäftigt; oder end-lich, daß alle diese Ursachen sich vereinigen und zusammen wirken: so kann der menschliche Geist sich nicht erwehren, daher eine entzückende Lust, die seinem angebornen Geschmack so gemäß ist, mit Ergötzen zu fühlen[2]." Wir haben in dieser konfusen Zusammenstellung scheinbar vier, faktisch drei Quellen des poetischen Ergötzens: Mit Aristoteles das μανθάνω sowie das θαυμάζειν, welch beides aus der Vergleichung des Nachbilds mit der Wirklichkeit entsteht; sodann mit Dubos die angenehme Beschäftigung des Geistes und die Erregung des Gemütes. In den frühern Schriften halten sie sich nur an Aristoteles und finden das poetische Ergötzen in der Befriedigung der angeborenen Wißbegierde, der Erkenntnis, daß das Abbild identisch mit dem Urbild in der Natur ist und in der Verwunderung. Letztere fassen sie von Anfang an bis zuletzt als Verwunderung über die Fähigkeit des menschlichen Geistes, die Werke der Natur so getreu nachzuahmen. Näher geht auf unsere Frage Breitinger in der Kritischen Dichtkunst, Band I, Abschnitt 3 und 4 ein. Er wiederholt hier die früheren an Aristoteles anknüpfenden Erörterungen der Schrift über die Einbildungskraft; aber er hat seit-dem Dubos studiert und macht nun den Versuch, ihn mit Aristoteles zu kombinieren. Die menschliche Seele, lehrt er jetzt, verlangt ihrer

[1] Die Behauptung von Servaes, daß bei Breitinger das Ergötzen nur Ornament der Moral sei, ist nicht richtig.

[2] Ist wörtlich aus La Motte entnommen, drückt aber wirklich Breitingers eigene Ansicht aus.

innersten Natur nach stets beschäftigt und erregt zu sein. Die Unruhe unangenehmer, selbst schmerzlicher Affekte ist ihr lieber als eine bewegungslose Stille (I, p. 85 u. a. a. O.). Während nun die Affekte, die die Wirklichkeit z. B. der Anblick widriger Gegenstände erregt, stets eine schmerzliche Beimischung haben, ist dies bei den Nachbildungen der Kunst nur vorübergehend und in geringem Grade der Fall, weil wir uns hier mehr oder weniger bewußt sind, daß wir nur Schein nicht Wirklichkeit vor uns haben (I, 65 u. sonst). So werden uns selbst die strengen Leidenschaften des Schreckens und des Mitleidens erträglich ja angenehm, wenn sie durch eine geschickte Nachahmung in unsrer Brust hervorgebracht worden. Sie lockt uns die Thränen aus den Augen, ohne uns wirklich traurig zu machen; die Betrübnis liegt nur am Rande unsres Herzens und wir spüren wohl, daß unsre Thränen mit der Vorstellung der sinnreichen Erfindung aufhören werden (p. 70). Eine solch geschickte Nachahmung vermag nicht allein das Gemüt in Bewegung zu setzen und den Verdruß, der den Mangel an Geschäften begleitet, zu verjagen, sondern auch die Gemütsleidenschaften von allen widrigen Folgen und Zufällen völlig zu reinigen, also daß wir ein reines Ergötzen genießen können, auf welches keine solche Ungelegenheiten folgen, als die ernstlichen Bewegungen zu begleiten pflegen, p. 75 und 76. Da uns nun die Erregung unsres Gemütes weit mehr Ergötzen gewährt, als die Befriedigung unsrer Wißbegierde, so wird die Darstellung solcher Materien, die das Gemüt rühren und einnehmen, eine weit stärkere und sicherere Wirkung thun, als die Nachahmung der toten Werke der Natur, ja man darf behaupten, „daß selbst unter den bewegenden Stücken diejenige die kräftigste Wirkung haben und das strengste Ergötzen gewähren, die die heftigsten und widerwärtigsten Leidenschaften wie Furcht, Schrecken, Mitleiden erregen, weil die Kunst der Nachahmung diese Leidenschaften von allem wirklich Widerwärtigen reinigt, daher auch die Tragödie stärker anziehet und bewegt als die Komödie" (p. 86 f.). So macht Breitinger an der Hand von Dubos einen weiten Schritt über Aristoteles und die alte Lehre hinaus. Er hat es zuerst in Deutschland erkannt und ausgesprochen, daß die Dichtkunst vor allem auf die Erregung unsres Gemüts abzusehen hat und daß dies nicht durch die Abschilderung der toten Werke der Natur, sondern von Handlungen, Leidenschaften und Charakteren geschieht (I, 86; I, 364; I, 371 f.), daß das poetische Ergötzen in der Steigerung unsres Realitätsbewußtseins beruht — um eine Formel von Lessing zu gebrauchen — und endlich, daß der Unterschied zwischen der Wirkung der Wirklichkeit und der der künstlerischen Nachbildung darin besteht, daß jene pathologisch, diese ästhetisch ist. Allerdings ver-

mag er diese neue bessere Einsicht nicht konsequent festzuhalten, sondern er versucht Aristoteles und Dubos zu verbinden. Doch hierauf wie auf sein Verhältnis zu Lessing in dieser Frage werden wir später zurückkommen.

Schon in den Diskursen bezeichnen die Schweizer Einbildungskraft und starke Neigung zu einem Gegenstand als die beiden Quellen des dichterischen wie des künstlerischen Schaffens überhaupt; in der Schrift über die Einbildungskraft führen sie ihre Gedanken näher aus und stellen hier die Neigung zu einem Gegenstand mehr als ein selbstständiges Moment, als poetische Begeisterung neben die Phantasie. Die betreffenden Artikel in den Diskursen sind sicher von Bodmer und so wohl auch die Weiterbildung in der Schrift über die Einbildungskraft. Eine Umarbeitung der letzteren liegt vor in der Abhandlung über die poetischen Gemälde der Dichter, die indes mehr eine breitere Ausführung, als eine inhaltliche Erweiterung jener Grundgedanken ist. Bodmer hält auch hier noch, so sehr er den Leibnitzianer zu spielen sucht, den Standpunkt der Lockeschen Psychologie fest. Die Seele ist bei der Geburt des Menschen völlig leer; einzig und allein die Sinneseindrücke geben ihr ihren Inhalt. Aber diese haften nur so lange, als der Gegenstand anwesend ist. Sobald dieser aus den Sinnen entschwindet, müßte er auch aus dem Bewußtsein entschwinden, wenn uns nicht der Schöpfer in der Phantasie eine besondere Kraft verliehen hätte, die auch nachher wieder jene Vorstellungen hervorrufen kann. — Natürlich bedarf besonders der Dichter einer guten und reichen Einbildungskraft; er muß sich einen reichen Vorrat von Phantasiebildern aus Natur und Kunst anlegen. Neu führt er in unsrer Schrift noch an die Wunder der unsichtbaren Welt. „Hier bieten sich hundert neue Bilder zu Beschreibungen und Gleichnissen. Wer seine Reise in diese neu entdeckten Gegenden erstrecken will, kann sich die Mühe sparen, in den Poeten der alten Philosophie den noch übrig gebliebenen Rauch aufzusuchen. Dadurch werden die Sonnen, die Sterne, Löwen, Wasserfluten und andere solche gemeine Sachen der Bürde, so sie bis dahin in den Gedichten fast allein tragen mußten, entladen, und der geduldige Leser von einer verdrießlichen Wiederholung befreit[1]. Wichtiger als diese Bereicherung durch die Welt des unendlich Kleinen ist die Hinweisung auf das unendliche Gebiet der möglichen Welten neben der wirklichen Welt, als dem eigentümlichen Gebiet der Dichtung. Den Keim dazu haben wir schon in der Anklagung des verderbten Geschmacks gefunden. Jetzt führen sie diesen Gedanken, durch das Studium von

[1] Poet. Gemälde p. 19.

Aristoteles und Wolff angeregt, weiter aus. Ist die Einbildungskraft die Schatzmeisterin der Seele, bei welcher die Sinnen ihre gesammelten Bilder in sichere Verwahrung legen, wo sie dieselben zu ihrem Gebrauch abfordern kann, so hat sie daneben noch ein eigenes Gebiet, das sich noch unendlich weiter erstreckt, als die Herrschaft der Sinne. Die Einrichtung der gegenwärtigen Welt ist keine absolut notwendige; neben ihr sind noch unendlich viele andre Welten möglich. Die Einbildungskraft umfaßt nun auch dies Gebiet der möglichen Welten; ja das letztere ist das ihr ganz eigene Gebiet. Sie stellt nicht allein das abwesende Wirkliche als gegenwärtig vor, sondern teilt auch dem bloß Möglichen den Schein der Wirklichkeit mit, so daß wir diese neuen Geschöpfe gleichsam sehen, hören und empfinden. Das Gebiet der Dichtkunst ist nach Breitinger das Wahrscheinliche und Mögliche, wie das der Geschichte das Wahre und Wirkliche, was er dann im Anschluß an Aristoteles weiter ausführt. Welche Wichtigkeit sie diesem Gedanken beilegen, geht daraus hervor, daß sie an zahlreichen Stellen auf ihn zurückkommen.

Als Mittel, „die Einbildungskraft aufzubringen und zu entzünden", bezeichnet Bodmer, ähnlich wie schon früher, einerseits die Abgezogenheit der Sinne, weshalb die Dichter keinen bequemeren Aufenthalt für die Musen gefunden haben, als einen schattenreichen Wald und ein offenes Feld, andererseits die starke Neigung für einen Gegenstand; „von dieser empfängt sie ihre beste Stärke; sie schwellet sie auf und treibet sie in eine außerordentliche Hitze, nicht anders, als der Wind das Feuer" wiederholt er auch jetzt noch wörtlich. Der Dichter darf indes der Phantasie die Zügel nicht schießen lassen. Denn sie ist in ihrer Hitze allzu geneigt, über die Grenzen des Glaubwürdigen und Wahrscheinlichen auszuschweifen und sich in dem ungeheuren Abgrund des Abenteuerlichen zu verlieren. Deshalb muß ihr als Leitstern und Kompaß der Verstand dienen; nach seiner Anweisung muß sie in diesem verwirrten Gemenge eine kluge Auswahl der Bilder anstellen, solche nach der Regel des Wahrscheinlichen zusammengatten und in eine Ordnung verbinden[1]. Den Gedanken, daß die starke Neigung für einen Gegenstand die Phantasie ins Feuer setzen müsse, d. h., daß der Affekt oder die poetische Begeisterung die erste Quelle der Dichtkunst sei, führen nun beide an mehreren Orten sehr breit und reichlich mit Beispielen aus alten und neuen Dichtern belegt aus. Die Hauptstellen sind: Poetische Gemälde, Abschnitt XI: Von dem Ausdrucke des Gemüts mittelst der Figuren der Rede;

[1] Gemälde p. 13—16.

Breitinger, Kritische Dichtkunst I, Abschnitt 9: Von der Kunst gemeinen Dingen einen Schein der Neuheit zu geben, und II, Abschnitt 8: Von der herzrührenden Schreibart. Da die Ausführung mehr breit als tief und inhaltreich ist, genügt es die Grundgedanken anzugeben; es sind dieselben, die schon in den Diskursen und in der Schrift über die Einbildungskraft vorliegen.

Ist der Mensch durch eine heftige Leidenschaft aufgebracht, so sieht er die Dinge nicht nur in einer andern Gestalt, Figur und Größe, sondern wird durch die Hitze der Gemütsbewegungen oft so getäuscht, daß er sich beredet solche Dinge zu sehen, die nirgend sind oder wenigstens von dem Gesicht weit entfernt oder noch zukünftig sind. Der Poet wird in seiner Verzückung von fernen Dingen als von wirklich gegenwärtigen reden, und sie dem Leser gleichsam mit dem Finger zeigen. Er wird sie anreden, als ob sie ihm vor Augen ständen. Er wird seine Aussprüche nicht mehr als bloße Wünsche und Mutmaßungen vortragen, sondern sie sind den Weissagungen gleich und schließen das künftige Geschick auf eine sichtbare Weise auf, die sehnlichste Hoffnung stellt sich das zukünftige und gewünschte Gut als gegenwärtig vor und belustigt sich an dessen Genuß in dem süßen Traum ihrer Einbildung. Die brünstige Liebe, die unter allen Leidenschaften die verwegenste, mächtigste und in ihrem Betragen die wunderlichste ist, wird ihren geliebten Gegenstand seiner Abwesenheit und Entfernung ungeachtet nie aus dem Gesicht verlieren [1]. So erweckt der Affekt die wunderbaren und seltsamen Vorstellungen der Phantasie, die poetischen Entzückungen, Gesichter, Weissagungen, Träume, welche vornehmlich in der Ode herrschen und von dem poetischen Enthusiasmus oder der Begeisterung herrühren [2]. Die Alten haben die äußerste Bestrebung einer durch die Leidenschaften erhitzten Phantasie einer göttlichen Begeisterung zugeschrieben, und in der That geglaubt, daß ihre Poeten von Apollo oder den Musen ganz angefüllet und gleichsam aus sich selbst entzücket würden [3]. Die Begeisterung gehöret notwendig zur Kunst des Poeten. Will derselbe nun die Leidenschaft, die ihn selbst bewegt, auch in dem andern erwecken, so muß er die Sprache der Leidenschaft sprechen. Diese Sprache ist bei allen Völkern die gleiche [4]. Der Dichter halte sich frei von allem gesuchten und gekünstelten Wesen; er lasse einfach das

---

[1] Krit. Dichtkunst I, p. 321 ff.
[2] Krit. Dichtkunst I, p. 309.
[3] Krit. Dichtkunst I, p. 329 f.
[4] Krit. Dichtkunst II, p. 354 ff.

Herz sprechen, so werden ihm die Worte gleichsam auf der Zunge wachsen. Wer selbst in Leidenschaft ist, wird auch die Leidenschaft des Lesers oder Zuhörers erwecken (Arist. Poet. 18). Es beruht das auf der Gleichheit und Gemeinschaft der menschlichen Natur, vermöge der wir durch die Gemeinschaft der gleichen innigen Rührungen an dem Wohl und Wehe der andern denselben Herzensanteil nehmen, wie an dem eigenen[1].

Hat der Dichter nun aber nicht den eigenen Affekt, sondern fremden darzustellen, so muß er in sich selbst erst diesen Affekt erregen. Wie im Vorspiel zum Faust verlangt wird, daß der Poet die Poesie kommandiere, so verlangt auch Breitinger: die Seele muß ihrer Einbildungskraft befehlen, den vorgelegten Gegenstand genau zu besichtigen; wenn sie dann von dem Affekte mit aller Macht angespornet und in eine starke Bewegung gebracht worden, wird sie neue und wunderbare Bilder hervorbringen, die mit Verstand ausgelesen der Materie ein ungewöhnliches Licht und Leben mitteilen werden[2]. — Die Schweizer lassen den Dichter so zu sehr mitten im Affekt, mitten in der Begeisterung produzieren. Gottsched meinte, wie wir oben gesehen, der Affekt müsse vorüber sein, ehe der Dichter ihn poetisch gestalten und aussprechen könne. Er hat an dem so berühmten Trauergedichte Bessers auf seine verstorbene Gattin eben das getadelt, daß es im ersten Affekte verfaßt sein wolle. Bodmer erklärt diese Anklage für zu weit hergeholt und verteidigt das Gedicht, aber in einer Weise, die das Richtige besser trifft. Er sagt: Wenn Besser seine Gemütsverfassung (nämlich den ersten Eindruck beim Tode der Frau) nach der Zeit wieder in die Gedanken geholet und als ein Poet, nicht als ein Geschichtschreiber mit der Absicht vorgestellet hat, daß er die Phantasie der Leser in Entzückung versetzte und diejenige Lust dadurch hervorbrachte, so das Herz mitten in der Bewegung und dem Streit der Leidenschaften findet; wenn er zu diesem Ende sich der Vorrechte der Poesie bedienet hat, so sehe ich nicht, was ihm mit Recht vorzuwerfen sei. Hier ist also auch Bodmer damit einverstanden, daß der Dichter uns die innern Erregungen und Erlebnisse nicht mit Haut und Haar zu genießen gebe, sondern sie erst in eine gewisse Ferne treten lasse, ehe er sie poetisch gestaltet.

In den obigen Schilderungen der Imagination wurde uns mehr die allgemein menschliche, als die speziell künstlerische Phantasie gezeigt. Näher wird uns das Wesen der eigentlichen dichterischen Phantasie

[1] Krit. Dichtkunst II, p. 353.
[2] Krit. Dichtkunst I, p. 332 ff.

erschlossen in den Erörterungen über das, was Breitinger abstractio imaginationis nennt. Er hat diesen Begriff an vielen Stellen eingehend erörtert (Hauptstelle I, p. 286). Auch Bodmer führt den gleichen Gedanken in der Schrift von den Poetischen Gemälden, wenn auch nicht so eingehend, aus. Wir haben hier neben der richtigeren Erkenntnis des Wesens des ästhetischen Ergötzens den zweiten wichtigen Punkt, in dem sie über ihre frühere Ansicht und die in Deutschland herrschende Lehre hinausschreiten und wo dann Mendelssohn und Lessing direkt anknüpfen. Wie sie sich in jenem ersten Punkt an Dubos anschließen, so in dem letztern an Muratori und an Richardson. Sie haben in beiden Fällen nur das Verdienst, die höhere Kunsteinsicht jener Männer bei uns in Deutschland eingeführt zu haben. Aber doch ist es ihr Verdienst, nicht das Lessings, wie man insgemein zu behaupten pflegt. — In den Diskursen verlangen die Schweizer photographisch treue Wiedergabe der Natur; in der Schrift über die Einbildungskraft gewinnen sie die Erkenntnis, daß nur der Eindruck der gleiche wie der der Wirklichkeit sein muß. Jetzt machen sie den großen Fortschritt zu der Einsicht, daß der Eindruck der künstlerischen Nachbildung ein wesentlich anderer ist, als der der Wirklichkeit, und ebenso, daß die Kunst nicht die Natur zu kopieren, sondern die charakteristischen Züge herauszugreifen und zu einem in der Wirklichkeit selten oder nie vorkommenden Grade von Vollkommenheit zu steigern habe.

Die abstractio imaginationis, sagt Breitinger, besteht darin, „daß der Poet den Zusatz von dem Widerwärtigen, der die Vollkommenheit oder Unvollkommenheit eines Gegenstandes auf einen gemäßigten Grad setzet, in seiner Nachahmung weglasse und hergegen, was die Natur von verschiedenen Arten der Vollkommenheit oder Unvollkommenheit in verschiedenen Gegenständen mit ungleichem Maaße verteilt hat, aufmerksam und sorgfältig zusammensuche und diejenigen Arten, die er zu erhöhen gedenket, in seinem vorzustellenden Bilde geschickt vereinige[1]". Der Poet verfährt nun der Art, daß er die in der Wirklichkeit an einzelnen Exemplaren gleicher Art vorkommenden Vollkommenheiten und Schönheiten herausnimmt, sammelt und unter Umständen auch noch steigert, die nebensächlichen, das Gemüt störenden und zerstreuenden beseitigt oder schwächt. Neue Züge zu erfinden vermag auch der Dichter nicht, sondern nur das in der Wirklichkeit

[1] Krit. Dichtkunst I, p. 287. Unrichtig bezieht Servaes, der die prinzipielle Bedeutung dieses Begriffs nicht erkannt hat, dies nur auf die Schaffung von Moraltypen (p. 134).

Vorhandene auf andere Weise zu verbinden. „Die Natur", sagt Breitinger, I, p. 273, „ist mehr für die Mannigfaltigkeit, als für die höchste Vollendung ihrer Werke besorgt gewesen; sie hat ihr Vermögen nicht etwa an einzelnen Dingen erschöpfet, sondern ihre Schönheiten unter die Dinge von einer gleichen Art nach Zahl, Gewicht und Maaß ausgespendet. Trotz der unendlichen Verschiedenheit der Werke der Natur hat jedes seine wesentliche Schönheit. Nun stehet es in der Kraft des Poeten mittelst seiner Einbildungskraft die vortrefflichsten Schönheiten und merklichsten Eigenschaften, die er bei Dingen von einer Art antrifft, zusammenzutragen und in einem neuen Bilde geschickt zu verbinden: und hierin liegt der Grund alles dessen, was die Künste Vortreffliches in sich haben[1]." Als Beispiel dieses Verfahrens führt Breitinger die Gärten des Alkinous und die bekannte Erzählung von Zeuxis an: als er den Krotoniaten eine Helena malen sollte, ließ er sich die fünf schönsten Mädchen der Stadt als Modell geben und entlehnte von jeder einen charakteristischen Zug der Schönheit für sein Bild. Es ist das freilich eine ziemlich naive und rohe Vorstellung künstlerischen Verfahrens. — Ähnlich verfährt der Dichter bei Behandlung von Stoffen aus dem Menschenleben. Der Poet kann auf das Gemüt der Leser nur vermittelst des Neuen und Wunderbaren wirken: nun sind aber die wunderbaren Vorfälle in der Wirklichkeit selten und nach Ort und Zeit zerstreuet. Er löst deshalb die seltsamsten Schicksale und Begebenheiten der wirklichen Welt aus ihrer Verbindung und bringt sie in eine neue. Er schildert nicht was wirklich geschehen ist, sondern was unter gewissen Umständen hätte geschehen können. Daher hat die Poesie mehr Anmut, Ordnung und Abwechslung als die wirkliche Geschichte[2]. Ebenso verfährt er bei der Zeichnung von Charakteren: auch hier greift er aus der zerstreuenden Mannigfaltigkeit der Züge die charakteristischen heraus, verstärkt sie und rundet sie zu einem anschaulichen Bilde ab. „Unter 20 oder 30 Sachen, die ein Mensch sagt oder thut, liest der Poet 3 oder 4 Linien aus, die dessen Charakter auf eine absonderliche Weise zukommen" und formiert daraus das Charakterbild[3]. Er erhöht irgend einen hervorstechenden Zug einer Person, indem er die widerstrebenden Eigenschaften, die ihr in der Wirklichkeit beigemischt sind, wegläßt[4]; oder er vereinigt Züge, die sich bei ver-

[1] Krit. Dichtkunst I, p. 274.
[2] Krit. Dichtkunst I, p. 278.
[3] Krit. Dichtkunst I, p. 487 f.
[4] Krit. Dichtkunst I, p. 287 f. und p. 488.

schiedenen Personen finden, zu einem einzigen Charakter[1]. So kopiert die Poesie nicht wirklich vorkommende Personen, sondern zeichnet typische Charaktere und darum ist „nach Aristoteles die Poesie lehrreicher als die Geschichte, weil jene die allgemeinen Sachen sagt, diese die absonderlichen erzählet[2]". Dies gilt besonders da, wo der Poet historische Personen darstellt. Selten trifft man in der Historie ungemeine Menschen an, bei denen Tugenden und Neigungen auf die höchste Staffel gestiegen sind. Darum muß sich der Dichter des eigenen Rechts der Poesie, die eine Schöpferin ist, bedienen, und die unvollkommenen Charaktere, die man in der Historie findet, mittelst Zusätzen, Abziehungen und Zusammensetzungen seiner Absicht gemäß ausarbeiten[3]. Und so faßt denn Breitinger die idealisierende Thätigkeit des Dichters in folgenden Worten zusammen: „Ich sehe den Poeten an als einen weisen Schöpfer einer zweiten idealischen Welt oder eines neuen Zusammenhangs der Dinge, der nicht allein Fug und Macht hat, den Dingen die nicht sind, eine wahrscheinliche Wirklichkeit mitzutheilen, sondern daneben so viel Verstand besitzt, daß er seine Hauptabsicht zu erreichen, die besondern Absichten dergestalt mit einander verknüpfet, daß immer eine ein Mittel für die andere, alle insgesamt aber ein Mittel für die Hauptabsicht abgeben müssen[4]." Die Schweizer verdanken diese richtigere Einsicht in das künstlerische Verfahren des Dichters dem Studium von Muratori, Richardson und Lamotte, wissen dann aber auch die einschlägigen Stellen von Aristoteles nachträglich beizuziehen. Sie stehen hier auf gleicher Höhe der Einsicht, wie Mendelssohn und Lessing, die hier direkt an sie anknüpfen und die wichtigsten Formeln fast wörtlich von Breitinger entlehnen. Die Unreife ihres Standpunkts zeigt sich noch in einer falschen Überschätzung der schöpferischen Phantasie. Die Poesie idealisiert nicht bloß die wirkliche Welt, sondern ihr stehen all die unendlich vielen Welten zu Gebot und so schafft sie auch Wesen, die in der Wirklichkeit nicht vorkommen, in einer andern möglichen Welt aber ihren Platz haben. Ja, eben hier erweist sie ihre höchste Kraft.

Das Gebiet der Poesie erstreckt sich nämlich nach Breitinger, die abgezogenen Wahrheiten ausgenommen, so weit als das der Weltweisheit[5].

[1] Krit. Dichtkunst I, p. 288 f.
[2] Krit. Dichtkunst I, p. 290.
[3] Bodmer Poet. Gemälde, p. 411.
[4] Krit. Dichtkunst I, p. 426.
[5] Vgl. besonders Krit. Dichtk. I, Abschnitt 3: Von der Nachahmung der Natur, und Bodmer, Poet. Gemälde, Abschnitt 3: Von dem Stoff zu poetischen Gemälden.

Es umfaßt die ganze wirkliche Welt. Diese zerfällt in eine materialische, eine geistige und eine mittlere oder menschliche; der Mensch hat vermöge seines Körpers Anteil an der materialischen, mittelst seiner Seele an der geistigen Welt. In der Schilderung der materialischen Welt zeigt sich der Dichter als bloßer „Abdrücker" (Kopist); seine verwundersamste Kraft zeigt er in der Schilderung der Geisterwelt (Engel oder Teufel ꝛc.). Doch ist die mittlere oder menschliche Welt das eigenste Gebiet der Poesie und hier wiederum die Gemütsleidenschaften der Menschen besonders die heftigen, die Schrecken und Mitleid zu erregen geeignet sind. Aber das Gebiet der Poesie erstreckt sich noch über die wirkliche Welt hinaus und umfaßt auch alle möglichen Welten. Auch diese haben eine Wahrscheinlichkeit, die in ihrer von allem Widerspruch freien Möglichkeit und in der Allmacht Gottes beruht. Die Nachahmung der Natur in dem bloß Möglichen ist das eigentliche Hauptwerk der Poesie. Denn um das Gemüt einzunehmen und zu ergötzen, ist es nicht nötig, daß eine Erzählung wirklich und historisch wahr sei; es genügt, daß sie wahrscheinlich ist. Dichten ist nichts anderes, als sich in der Phantasie neue Begriffe und Vorstellungen formieren, die ihr Original nicht in der wirklichen, sondern in irgend einer andern möglichen Welt finden. Jedes wohlerfundene Gedicht ist nicht anders anzusehen als eine Historie aus einer andern möglichen Welt. Und in dieser Absicht kommt auch dem Dichter allein der Name ποιητοῦ, eines Schöpfers zu; „weil er nicht alleine durch seine Kunst unsichtbaren Dingen sichtbare Leiber mittheilet, sondern auch die Dinge, die nicht für die Sinnen sind, gleichsam erschaffet, das ist aus dem Stand der Möglichkeit in den Stand der Wirklichkeit hinüberbringt und ihnen also den Schein und den Namen des Wirklichen mittheilet." Der Poet muß aber eine richtige Auswahl unter den unzähligen ihm zu Gebot stehenden Stoffen der wirklichen und der möglichen Welten machen. Da seine Aufgabe ist zu belehren und zu ergötzen, so wird er vor allem solche Stoffe wählen müssen, die die Wißbegierde und Verwunderung erregen, μανθάνειν und θαυμάζειν des Aristoteles. — Gegenstände, die nur unsere Erkenntnis erweitern, nehmen das Gemüt weit nicht so ein, wie solche, die Verwunderung erregen. Nur das Neue, Seltsame und Außerordentliche vermag Sinne und Gemüt auf eine ergötzende Weise einzunehmen. Selbst das Schöne, Große und Verwundersame vermag ohne den Schein der Neuheit nicht zu bewegen. Das Neue und das Ungemeine ist die einzige Quelle des Ergötzens[1]. Diese Behauptung belegt Breitinger mit einem klassischen

[1] Krit. Dichtkunst I, p. 111. Vgl. Spectator Nr. 412.

Beispiele: „eine prächtige Erleuchtung von Kerzen bringet uns, wenn sie ungewohnt ist, mehr Ergötzen, als eine Nacht, die von dem leuchtenden Mond und dem ganzen Sternenheer hell gemacht wird[1]". — Der Dichter hat somit vor allem das Neue aufzusuchen. Die äußerste Staffel des Neuen ist das Wunderbare[2]. Der Mensch verwundert sich nur über das Außerordentliche: darum darf ihm der Poet auch nur solche Sachen vorlegen, die außer der Ordnung des gemeinen Naturlaufes sind. Aber das Wunderbare muß stets auf die wirklichen oder möglichen Wahrheiten gegründet, d. h. wahrscheinlich sein[3]. Das Unmögliche und sich selbst Widersprechende kann nicht Gegenstand der Poesie sein, denn dieses hat ja auch keinen Grund in der Allmacht Gottes. So beruht die vornehmste Kraft und Schönheit der Poesie in der Verbindung des Wunderbaren mit dem Wahrscheinlichen[4]. Die Poesie, die eine Art von Schöpfung ist, muß ihre Wahrscheinlichkeit entweder auf die Übereinstimmung mit dem jetzigen Lauf der Natur gründen, oder auf die Kräfte der Natur, die sie bei andern Absichten hätte ausüben können[5]. Eine besondere Quelle des Neuen und Wunderbaren finden die Schweizer in der Welt des mikroskopisch Kleinen (Vgl. Spectator 420), auf die sie die Dichter ganz besonders aufmerksam machen, sodann in der unsichtbaren Geisterwelt (Engel ꝛc.) und endlich in der Schaffung allegorischer Figuren und der Äsopischen Fabel.

Schon die Diskurse gehen näher auf das Verhältnis von Poesie und Malerei ein. Diese Grundgedanken werden dann in den reifen Werken mit genauerer Berücksichtigung der Spectatorartikel und mit Beiziehung von Dubos weiter ausgeführt, in der Art, daß diese Ausführung gegen jene mehr unbestimmt gehaltenen Grundgedanken besonders bei Breitinger einen Rückschritt bezeichnet, sofern dieser der Poesie in unverständigster Weise einen Vorrang über die Malerei auf deren eigenstem Gebiete zuschreibt.

Malerei und Poesie, lehren sie, sind einander verschwistert: „Beide haben einerlei Vorhaben, nämlich dem Menschen abwesende Dinge als gegenwärtig vorzustellen und ihm dieselben gleichsam zu fühlen und zu empfinden zu geben. Beide arbeiten über einerlei Materie: die Werke der Natur und der Kunst sind ihre Urbilder, die sie durch eine ge-

[1] Krit. Dichtkunst I, p. 119.
[2] Krit. Dichtkunst I, p. 130.
[3] Krit. Dichtkunst I, p. 131.
[4] Krit. Dichtkunst I, p. 133.
[5] Krit. Dichtkunst I, p. 136 f.

schickte Nachahmung auf eine fühlbare Weise auszudrücken suchen. Beide haben auch den gleichen Endzweck, uns durch die Ähnlichkeit ihrer Bilder. mit dem Urbild zu ergötzen. Endlich haben sie eine Lehrmeisterin, die Natur, bei der sie in die Lehre gehen. Ein Unterschied liegt nur in der Ausführung, da der Maler mit Pinsel und Farbe, der Poet mit Worten und der Feder malet. Aber dieser eine Unterschied gebiert andere, „von welchen jegliche von diesen Künsten ihren besondern Vorteil bekommt[1]." Die Malerei hat vor der Poesie den Vorteil der stärkeren, unmittelbareren sinnlichen Wirkung voraus: ihre Eindrücke, die auf das Auge gehen, sind „geschwinder und nachdrücklicher" als die der Poesie, die der Vermittlung des Ohres bedürfen. Dagegen ist das Gebiet der Malerei ein viel eingeschränkteres. Sie kann nur das vorstellen, was dem Auge vernehmlich ist; schon der Bildhauer vermag neben dem Gesicht auch noch das „Gefühl" — Breitinger meint den Tastsinn — zu beschäftigen: eine Statue kann man nicht bloß besehen, sondern auch betasten[2]. — Diesen abgeschmackt rohen Gedanken haben die Schweizer aus dem Spectator entlehnt; er hat ihnen aber so gut gefallen, daß er in all ihren Hauptschriften wiederkehrt. Der Maler kann nur eine oder zwei Seiten einer Sache auf einmal darstellen. Er kann seinen Figuren keine Bewegung — Breitinger nimmt das Wort im eigentlichsten, rohesten Sinne — mitteilen; seine Bilder sind demnach tot, denn Bewegung ist das eigentliche Zeichen des Lebens[3]. Das Gebiet der geistigen Welt vollends ist dem Maler fast ganz verschlossen: wohl vermag auch er Bewegungen durch Gesichtsausdruck, Stellung u. s. w. auszudrücken, aber doch nur immer einen einzigen Moment derselben. Um die paar Worte, mit denen Sallust den Catilina charakterisiert, auszudrücken, müßte der Maler eine ganze Reihe von Bildern malen — und seine Darstellung würde doch weit hinter der Sallusts zurückbleiben. In der Poesie dagegen ist alles Ergötzen, das die andern Sinne nur einzeln gewähren können, vereinigt. „Er vermag mittelst der Worte alle die Vorstellungen und Begriffe, die die Einbildung entweder von den Sinnen empfangen, oder selbst erfunden hat, auszudrücken[4]." (Die Schweizer glauben buchstäblich, daß der Dichter selbst den Geruchsinn zu ergötzen vermag.) In seinem Gemälde ist alles voll Bewegung und Leben und seine Personen ändern Stand und Stellung, ganz wie es ihm beliebt,

---

[1] Krit. Dichtkunst I, p. 14.
[2] Krit. Dichtkunst I, p. 16 f.
[3] Krit. Dichtkunst I, p. 18 f.
[4] Krit. Dichtkunst I, p. 19.

und sie sind „von allen Seiten zu sehen". Die Poesie malt vermittelst der Worte ihre Bilder unmittelbar in das Gehirn der Leser und legt sie dem Verstande unmittelbar zur Beurteilung vor. Sind die Begriffe, die die Malerei erwecket, sinnlicher und fühlbarer — so sind die der Poesie feiner und deutlicher. Breitinger beruft sich hiefür auf Hallers Beschreibung der Alpen. „Welcher Pinsel", ruft er aus, „ist geschickt, durch seine Kunst und Farbe all die Begriffe und Vorstellungen hervorzubringen, die dieser poetische Maler mit jeder Zeile in das Gemüt der Leser einspielet[1]." Breitinger führt ferner Hallers Beschreibung von gentiana lutea und gentiana pratensis als Beweis an und behauptet, die genauste historische Beschreibung eines botanici oder auch die ähnlichste Zeichnung eines Malers würde gegen diese poetische Schilderung ganz matt und düster sein[2]. Es ist dies bekanntlich die einzige Stelle, die Lessing einer Erwähnung und Abfertigung gewürdigt hat. Laok. Stück 17. Breitinger behauptet alles Ernstes, eine poetische Schilderung einer Landschaft, z. B. einer Alpenansicht, gebe ein viel deutlicheres Bild derselben als ein Gemälde oder gar als die sinnliche Anschauung selbst zu thun vermöge. Beim wirklichen Anblick, wie bei dem Anschauen eines Gemäldes „verliere sich das Gemüt in der Vermischung des Mannigfaltigen", während der Dichter die absonderlichen Merkmale auswähle, die seinen Absichten am besten dienen und diese dann zu einem deutlichen, behaltbaren Bilde verbinde. Der Poet vermag durch diese Mittel nicht nur die Schönheit und Kraft seines Urbilds zu erreichen, sondern selbst zu überbieten.

Was sie über die einzelnen Dichtarten geben, steht hinter ihrer Behandlung allgemeiner Grundsätze ziemlich zurück. Nur auf die Fabel und einen Teil der Lehre von der Tragödie gehen sie näher ein; über die anderen Dichtgattungen äußern sie sich nur gelegentlich und geben hier meist nur die landläufigen Ansichten wieder. Eine Klassifikation auf Grund eines inneren Einteilungsprinzips versucht Breitinger, wohl in der Erinnerung an die wenig klare Stelle Arist. poët. c. 3, die seit Scaliger allgemein, so auch zuletzt noch von Gottsched hiefür benützt wurde. Er unterscheidet drei Hauptgattungen[3]: 1) solche, wo der Poet selbst allein das Wort führt; 2) solche, wo er das Wort fremden Personen überläßt; 3) eine aus diesen beiden gemischte Gattung. Zur ersteren gehören Beschreibungen

[1] Krit. Dichtkunst I, p. 21.
[2] Krit. Dichtkunst II, p. 407.
[3] Krit. Dichtkunst I, 89 ff.

von Gegenständen der Natur und Kunst, Erzählungen merkwürdiger Begebenheiten, Darstellung eigener und fremder Gemütsbewegungen; somit beschreibende, erzählende und lyrische Poesie. Die zweite Gattung bildet die dramatische Poesie, die dritte das Epos; in letzterer, sagt er, fließen alle Formen der anderen Gattungen gleichsam zusammen.

Wir gehen nur auf die Tragödie näher ein und geben über die anderen Gattungen nur das, was für den Standpunkt der damaligen Zeit charakteristisch ist. Hier kommt zunächst die Allegorie in Betracht. Diese ist die Lieblingsgattung einer impotenten Kunst, mehr der absterbenden, als der aufsteigenden Kunstentwicklung angehörig, in der Poesie wie in der bildenden Kunst damals gleich beliebt. Welches ist nun die Stellung der Schweizer zu dieser Aftergattung der Kunst, für die selbst Herder noch nach dem Laokoon geschwärmt hat? Bodmer widmet ihr den ganzen letzten Abschnitt seiner Betrachtungen über die Poetischen Gemälde. Er bezeichnet sie als die Personifikation abstrakter Begriffe, die aus dem Gebrauche der Metaphern entstanden sei. „Die allegorische Dichtung will allgemein abstrakte Lehren durch eine zusammenhängende Reihe allegorischer Figuren dem Volke veranschaulichen.“ Offenbar verbindet er keinen bestimmt abgegrenzten Begriff mit dem Worte. Denn er findet, daß die allegorische Dichtung in der Bibel, bei den Orientalen, bei den alten Griechen und neuerer Zeit bei den Franzosen mit Glück angewendet worden sei, und er bedauert, daß sie in Deutschland bisher so vernachlässigt worden. Aus gewissen neulich erschienenen Versuchen in Fabeln und Erzählungen glaubt er indes schließen zu dürfen, daß der Geschmack für diese Dichtart bald auch in unsrem kalten Klima durchdringen werde. Offenbar rechnet er also zur allegorischen Dichtung auch die Gleichnisse der Bibel und die Fabeln und Erzählungen Hagedorns; denn an letzteren denkt er wohl bei obiger Stelle. Richtiger unterscheidet Breitinger Allegorie und Fabel[1]. Erstere besteht in der Personifikation abstrakter Begriffe, die andere in der Vermenschlichung niederer Wesen sei es der toten Natur oder der Tier- und Pflanzenwelt, denen menschliche Vernunft und Rede beigelegt wird. Das Recht zur Verwendung solch allegorischer Figuren begründet er zunächst aus dem Herkommen; sie haben so gut Heimatsrecht in der Poesie als die griechisch-römischen Gottheiten und bilden wie diese eine besondere Zierde derselben. Wie Breitinger die Fabel von der allegorischen Dichtung trennt, so unterscheidet er auch ganz richtig die Verwendung einzelner allegorischer Figuren

[1] Krit. Dichtk. I, 143 f.

in größeren Gedichten von der eigentlichen rein allegorischen Dichtung. Letztere will eine verborgene Lehre auf eine reizende Weise darstellen; natürlich stellt er sie seinem ganzen Standpunkt gemäß sehr hoch, geht aber nicht weiter auf sie ein; richtig bemerkt er, daß nur kleinere Gedichte sich hiefür schicken, während Bodmer den großen Roman „Die Malabarische Prinzessin“ als Muster für diese Gattung anführt. Wichtiger ist die Verwendung einzelner allegorischer Figuren in größeren beschreibenden und erzählenden Gedichten; denn hier hatte die Allegorie gerade so wie in der bildenden Kunst ihren Hauptsitz. Hier dient sie nicht zur Belehrung, sondern nur zum Schmuck, wie die antiken Götter, neben die sie Breitinger auch stellt. Er billigt diese Verwendung ausdrücklich, findet sie aber doch bedenklich und gefährlich, und wünscht jedenfalls nur einen sehr sparsamen Gebrauch derselben. Solch abstrakte Personifikationen, meint er, dürfen nicht in gleicher Weise wie die wirklichen Personen eines Gedichtes an der Handlung teil nehmen; sie dürfen jedenfalls keine Hauptrolle spielen; nur als Personifikation der Eigenschaften der Hauptpersonen und als sonstige Zierde des Gedichtes sind sie gerechtfertigt. Homer führe nur einmal solch allgemeine Wesen ein: Eris, Deimos und Phobos; Virgil die Fama freilich bereits in viel breiterer Darstellung als Homer.

Eine ganz besondere Vorliebe zeigen die Schweizer für die Fabel. Bekannt ist Bodmers spätere eigene Produktion auf diesem Gebiete und seine Rivalität mit Lessing als Fabeldichter und Fabeltheoretiker. Breitinger widmet der Fabel einen eigenen Abschnitt in der Kritischen Dichtkunst[1]; indes der Ertrag dieser 98 Seiten umfassenden Abhandlung bietet nicht das mindeste Neue. Nur der allgemeine Standpunkt ist für uns von Interesse. Er definiert die Fabel als ein lehrreiches Wunderbare, das geeignet ist moralische Wahrheiten auf eine verdeckte und angenehm ergötzende Weise in das Gemüt der Menschen nachdrücklich einzuspielen. Die Vorliebe Breitingers für diese Gattung begreift sich aus ihrem Wesen, so fern sie seine beiden Anforderungen an die Poesie, daß sie ein Wunderbares darstellen und daß sie ars popularis sein solle, im höchsten Maße erfüllt. Sie will ja ganz ausdrücklich belehren und ist selbst für den blödesten Kopf verständlich; und was läßt sich Wunderbareres denken, als daß Tiere, selbst Bäume, ja gar Töpfe reden und sich geberden, wie die vernunftbegabten Menschen? Die Fabel besteht aus zwei Bestandteilen, der moralischen Lehre, die ihre Seele, und der Erzählung, die ihren Körper bildet. Auf die

[1] Band I. Abschnitt 7. p. 164—262.

weitere Ausführung gehen wir nicht ein. Was Bodmer in späterer Zeit über die Fabel vorbringt, werden wir kurz bei der Darstellung von Lessings Fabeltheorie berühren.

Interessanter ist das wenige, was Breitinger über die Ode giebt. „Die Ode“, sagt er in der kurzen Aufzählung der besonderen Dichtgattungen (I, 88), „führt uns durch ihre entzückende Verwirrung — so übersetzt er das Boileausche beau désordre — aus uns selbsten.“ Später, bei der dichterischen Begeisterung, geht er etwas näher auf sie ein[1]. Der Sinn der weitschichtigen, wenig klaren Ausführung ist der: bei der Ode sind zwei Bestandteile zu unterscheiden, die Begeisterung, die den Stoff liefert, und die künstlerisch gestaltende Vernunft. „Die Kunst“, sagt er, „muß selbst die Unordnung in Schranken halten.“ Aus dem Zusammenwirken dieser beiden Momente entsteht das, was Boileau die schöne Unordnung nennt, die er als eine Wirkung der Kunst bezeichnet. Er meint wohl das gleiche, wenn er sagt, die Begeisterung gehöre selbst zur Kunst des Poeten. Bemerkenswert ist ferner seine Äußerung, die dichterische Begeisterung sei nur eine Nachahmung der göttlichen Begeisterung der Orakelpriester. Wir haben diese ganze Stelle über die Ode angeführt, weil sie den ersten Keim zu dem späteren trefflichen Versuche Mendelssohns enthält, die beiden Momente der Lyrik, die Stoff liefernde Begeisterung und den formgestaltenden Kunstintellekt, in ihrem gegenseitigen Verhältnis festzustellen. Es ist freilich noch ein weiter Schritt von Breitinger bis Mendelssohn; aber nach einer Seite wenigstens vertritt ersterer einen richtigeren und moderneren Standpunkt. Beide bezeichnen die dichterische Begeisterung als eine nachgeahmte Empfindung; beide meinen im Grund das gleiche, nämlich, daß der Dichter mittelst der Phantasie in sich den betreffenden Affekt künstlich erzeugt. Aber nach Breitinger ist dies echte, wirkliche Empfindung, nach Mendelssohn bloß ein konventionelles Vorgeben, über dessen Unwahrheit Dichter und Leser im Stillen einverstanden sind.

Über das Epos giebt Breitinger nichts als die herrschende Lehre wie sie bei Bossu und Dacier vorliegt und im ganzen auch von Pope beibehalten wird. „Das epische Gedicht“, sagt er, „dient vornehmlich dazu, eine allgemeine, moralische Wahrheit durch die geschickte Nachahmung einer großen Handlung, die ihrer Wichtigkeit halber ganzen Nationen angelegen ist, nach ihren ausführlichen Umständen mit Ergötzen begreiflich zu machen[2]. Hier hält er sich fast wörtlich an Gottsched, wie

[1] Krit. Dichtk. I, 331 ff.
[2] Krit. Dichtk. I, 87.

auch sonst vielfach in der Lehre von den besonderen Dichtgattungen. Als Wertmesser seines Kunstverständnisses mag dienen, daß auch er Epos und Äsopische Fabel zusammenwirft. „Gleich wie das Heldengedicht eine prächtige und ausführliche Fabel ist, so ist hingegen die Fabel ein kleines und ins kurze gefaßtes episches Gedicht. Beide gehören unter ein Geschlecht und haben ein gleiches Wesen[1]." Wenn er sich hiefür auf Lamotte beruft, so dürfen wir wohl hieraus schließen, daß er Bossu, von dem Lamotte jenen obigen Satz entlehnt, selbst nicht kennt. Breitinger hat für das Verständnis Homers viel, für das des Epos nichts gethan, wie dies auch für seinen Hauptgewährsmann Pope gilt.

„Die Tragödie", sagt er, „sucht durch die lebhafte Vorstellung eines harten und unvermuteten Schicksals, das vornehme Personen sich durch ihre Mißhandlungen zugezogen haben, bei den Zuschauern Traurigkeit, Schrecken und Mitleiden zu erwecken und sie auf ihre eigenen Unglücksfälle vorzubereiten[2]." Und an einer anderen Stelle: „In der Tragödie kann man die Abwechslung des menschlichen Schicksals erlernen, mittelst des Schreckens und des Mitleidens die Affekte der Leute reinigen und die Mächtigen durch das Beispiel anderer, die sich selbst durch ihre Tyrannei in das größte Elend gestürzt haben, von Grausamkeit und Gewaltthätigkeit abhalten[3]." Hier also faßt er die Reinigung der Leidenschaften in dem herrschenden Sinne als Reinigung von den Leidenschaften, die den tragischen Helden ins Verderben stürzen; an einer anderen Stelle faßt er sie mit Dubos als Reinigung des Mitleids und der Furcht selbst (s. o. p. 171). Wir sehen auch hier sein Schwanken zwischen der hergebrachten Schulansicht und der neuen besseren durch Dubos gewonnenen Einsicht in die Wirkung der Kunst. Das gleiche Schwanken zeigt sich auch in seiner Ansicht über das Rangverhältnis von Epos und Tragödie. Er hatte hier an dem letzten Kapitel der Aristotelischen Poetik einen tüchtigen Anhaltspunkt; er hat die Stelle sicher gekannt aber nicht zu verwerten gewußt, da der Hauptgesichtspunkt des Aristoteles, der den Vorrang der Tragödie in der größeren, wirkungsvolleren Gedrängtheit und Geschlossenheit des Stoffes findet, der Geschmacksrichtung Breitingers diametral entgegensteht. So hält er sich das eine mal an Gottsched und bezeichnet das Epos als das allervollkommenste Hauptwerk der Poesie. Er begründet es freilich anders: „hier fließen alle anderen Formen der besonderen Gedichte

---

[1] Krit. Dichtk. I, 195 ff.
[2] Krit. Dichtk. I, 87.
[3] Krit. Dichtk. I, 105.

zusammen, das Epische wechselt mit dem Dramatischen, das Tragische mit dem Komischen beständig ab; und wie selten ein Mensch in allen Gattungen der Malerei vortrefflich ist, so haben auch die wenigsten in der epischen Poesie etwas Rechtschaffenes geschrieben". An einer anderen Stelle dagegen, wo er unter dem Einfluß von Dubos steht, nennt er die Tragödie den vornehmsten und beweglichsten Teil der Poesie[1]. Höchst bezeichnend begründet er dies damit, daß sie die allervollkommenste Art der Nachahmung sei, sofern sie nicht erzähle, sondern uns die Personen selbst redend und handelnd vorführe. Aus seinem Dubos wußte er, daß die höchste Leistung der Poesie in der mächtigen Erregung unseres Gemütes besteht und daß die Tragödie vermöge ihres Stoffs wie ihrer Darstellungsform diese Wirkung im höchsten Maße besitzt. Aber er vermag sich diesen Gedanken nicht rein und voll anzueignen, sondern füllt den neuen Most in den alten Schlauch der Nachahmungstheorie: die Tragödie nimmt den höchsten Rang in der Poesie ein, weil ihre Form der Nachahmung der Wirklichkeit am nächsten kommt.

Eingehender handelt Bodmer von der Tragödie in dem Briefwechsel mit Conti und in den daran anknüpfenden „Kritischen Briefen" von 1746. Nach dem Briefwechsel hatte er die einschlägige französische Fachlitteratur und ebenso die Kritik, die Engländer und Franzosen an der klassischen französischen Tragödie übten, näher kennen gelernt. Indes ein Fortschritt über seine frühere Ansicht hinaus findet sich in den Kritischen Briefen nicht.

Bodmer geht im Briefwechsel aus von der Frage nach dem Wesen und der Ursache der tragischen Lust, von der Thatsache „daß wir, Gelehrte und Ungelehrte, bei der Darstellung des Trauerspiels mit süßem Ergötzen weinen". Conti, der offenbar die Theorie von Dubos kennt, obwohl er ihn nicht nennt, erklärt dies mit diesem durch die Erfahrungsthatsache, daß „jede menschliche Regung von einem inwendigen Vergnügen begleitet ist, mag ein solches nun von der Befahrung eines Übels oder der Erwartung eines Gutes entstehen". Was unsere Affekten erregt, ist uns angenehm. Dies thut nun das Trauerspiel, indem es durch die Darstellung des Unglücks anderer unsre natürliche Gutherzigkeit erregt und befriedigt. Daher ist diese aus Lust und Unlust gemischte Empfindung eine allgemein menschliche, dem Laien wie dem Kunstkenner gleichmäßig zukommende und von dem Genuß, den das Kunstverständnis gewährt, völlig unabhängig. — Bodmer betont dem gegenüber die Seite des reflektierenden Verstandes, da ja nach

---

[1] Krit. Dichtk. I, 470.

ihm die ästhetische Lust eine Folge der Überlegung und des Nachdenkens und wenigstens dem Grad nach durch die Kunsteinsicht bedingt ist. Er giebt zu, daß in der Tragödie „der Ungelehrte wie der Kunsterfahrene mit süßem Ergötzen weine". Der Grund ist: die spielenden Personen versetzen auch den ungelehrten Zuschauer ganz in die traurige Lage der gespielten Person. Da befällt ihn ein „unnötig Mitleid und vergebliches Schrecken", das inaniter angere und die falsi terrores des Horaz (Ep. ad Aug. c. 210 ff). „Aber er besinnt sich bald wieder, daß die Gefahr, so ihn zum Mitleiden bewegt, nur ein Spiel ist und Jedermann in Port steht, und alsbald giebt er der Freude Platz. Also folget die Lust nächst auf den Schmerz. Der Zuschauer weiß somit sehr gut, sowohl warum er weint, als warum er sich freut." Somit entsteht nach Bodmer die Unlust aus der Illusion, die die Darstellung für die Sache selbst nimmt, die Lust dagegen aus der die Illusion aufhebenden Reflexion. Dies führt er dann später weiter aus. Jedes der beiden Elemente hat seine besondere Ursache. Nur die unangenehme Empfindung, das Mitleiden, entspringt aus unserer natürlichen Gutherzigkeit, die schmerzlich erregt wird, wenn wir im Theater Geschöpfe, die unsers gleichen sind, von schweren Trauerfällen befallen sehen. Dies Mitleid ist das gleiche, das wir bei wirklichen Trauerfällen empfunden. Da der Dichter ja nur die Natur nachahmt, so kann er auch das tragische Mitleid nicht anders erregen, als dies in der Wirklichkeit stattfindet. Das andere Element dagegen, die Empfindung der Lust, kann nicht von dem dargestellten Gegenstand kommen; denn da die tragische Vorstellung nur eine Nachahmung der Wirklichkeit ist, so muß sie notwendig die gleiche schmerzliche Empfindung erregen, wie die Wirklichkeit selbst. Aber bei der tragischen Vorstellung macht der Verstand mitten in dem tiefsten Kummer die Wahrnehmung, daß das dargestellte Unglück nur ein erdichtetes Unglück ist, daß die Personen, denen er sein Mitleid geschenkt — Bodmer meint hier die Schauspieler — in sicherem Port sind. Der Schmerz und das Mitleid verschwindet und statt dessen stellt sich Verwunderung über den künstlichen Betrug ein, der mit uns gespielt worden ist. Wenn es uns bei dieser Zerstörung unserer Illusion verdrießt, daß die Person, um die wir bekümmert waren, also in die Luft zerstiebet, so tröstet uns die Macht der Kunst, so dies Wunder hervorgebracht hatte, wieder. Genauer besteht das Wesen des tragischen Affekts in dem steten Wechsel der Illusion und der Auflösung derselben durch den reflektierenden Verstand, darin, „daß bald der Betrug die Oberhand gewinnt und den „Gedanken" tilget, bald der Gedanke den Betrug auflöst". Dieser Wechsel bringt eigentlich die Vermischung von angenehmer und schmerzlicher Em-

pfindung oder den lieblichen Kummer zuwege, den wir im Trauerspiel empfinden. Gelehrte und Ungelehrte stehen hier in gleicher Linie. Aber das Vergnügen, das der Kunstkenner genießt, ist durch seine Einsicht in die Kunst jener Illusion ein reicheres, dauerhafteres und gründlicheres, während freilich das des Laien ein lebendigeres ist. Während also Conti, wie Dubos und später Mendelssohn und Lessing, in dem Mitleiden selbst eine aus Lust und Unlust gemischte Empfindung sieht, erblickt Bodmer in ihm nur etwas rein Schmerzliches und das andere Element, die Lust, besteht nach seiner konfusen Fassung teils in der durch den reflektierenden Verstand bewirkten Wahrnehmung des Betrugs, teils in der Einsicht in die Kunst des Dichters, die uns also zu täuschen vermocht hat.

Wie Bodmer bis zuletzt auf seiner ursprünglichen Ansicht besteht, so hält auch Conti seine Erklärung der tragischen Lust fest, daß sie nicht von der Verwunderung über die Kunst des Dichters herrühre, sondern vielmehr in der Befriedigung gegründet sei, die das Gemüt in der Bethätigung des Mitleids finde. Er versucht schon in einem früheren Briefe eine Art philosophischer Erklärung der poetischen und musikalischen Rührung zu geben. Die alten Philosophen, meint er, haben in der Tonkunst gewisse ähnliche Abdrücke des Zorns, des Mitleidens, der Sanftmut, kurz der Begierden und Tugenden gefunden und die Gemüter mittelst dieser Erfindung nach der verschiedenen Abwechselung ihrer Töne in unterschiedliche Affekte gesetzt. So machte die phrygische Melodie rasend, die lydische verbitterte, die dorische besänftigte. Ungefähr die gleiche Wirkung läßt sich in dem Rhythmus der gebundenen und ungebundenen Rede wahrnehmen, sofern auch er eine gewisse Verwandtschaft mit der Seele hat. Der tiefere Grund dieser Wirkung liegt in dem Bande, mit welchem die Rührung der Dinge, die einen Laut von sich geben, und die Rührung der Lebensgeister mit einander verbunden sind [1]. In der Paragone braucht er, um die Rührung zu erklären, das Bild von zwei gleichgestimmten Saiten, von denen die zweite mitschwingt, wenn die erste berührt wird; ein Bild, welches er wohl aus Daciers Kommentar zur Aristotelischen Poetik [2] hat und das dann Lessing im Briefwechsel über die Tragödie wieder aufgreift.

Conti hatte Bodmer gegen den Schluß des Briefwechsels eine Schrift über das Verhältnis der französischen und italienischen Tragödie als Manuskript mitgeteilt, die schon genannte Paragone della poësia

[1] Diese Ausführung ist nach Arist. Polit. VIII. c. 5.
[2] Pag 313.

tragica d'Italia con quella di Francia. Bodmer macht nun einige Einwürfe und wünscht von Conti nähere Auskunft. Dies thut letzterer in einigen Briefen. Die Einwürfe Bodmers bezogen sich darauf, daß Conti im Anschlusse an Aristoteles nur Mitleid und Schrecken als tragische Affekte gelten lassen wollte, während Bodmer nach der Theorie und Praxis der Franzosen auch dem Erhabenen, wie er sich ausdrückt, d. h. dem Heroischen, somit der Bewunderung, gleiche Rechte zuerkennt, sodann dagegen, daß Conti von der Tragödie eine gewisse poetische Gerechtigkeit, somit an dem Helden irgend welche Schuld verlangt, während Bodmer wie im Leben, so auch auf der Bühne, das Unglück unabhängig von irgend welcher Schuld zulässig findet, somit auch völlig tugendhafte Charaktere als echt tragisch anerkennt. Er steht hiemit auf demselben Standpunkt, wie Corneille gegen Aristoteles. Diese Erörterung zwischen Conti-Bodmer ist wichtig als die erste, in der vor dem Lessing-Mendelssohnschen Briefwechsel die so schwierige Frage über die tragischen Affekte, über das Verhältnis von Schuld und Unglück des tragischen Helden eingehend untersucht wird. Bodmer selbst hat später in den Kritischen Briefen 1746 auf diesen Briefwechsel zurückgegriffen und seine eigene Ansicht an einer Besprechung der Paragone entwickelt. Er giebt im ersten Brief in 6 Abschnitten einen freilich wenig treuen Auszug aus der Paragone, und begründet dann in einem weiteren Briefe seine eigene abweichende Auffassung. Da die Paragone äußerst selten ist, und die Theorie Contis, obwohl sie auf dem gleichen Boden mit der klassischen französischen steht, doch in einem wesentlichen Punkte, in der Frage über die Bewunderung als tragischen Affekt, ihr entschieden entgegen tritt, so wollen wir die charakteristischen Sätze in Kürze wiedergeben. Conti sieht wie Corneille in der antiken Tragödie der Griechen und Senekas das Ideal der Tragödie überhaupt und in der Lehre des Aristoteles die unverrückbare Norm für den tragischen Dichter. Aber während Corneille in seinen tragischen Helden das mächtige persönliche Selbstgefühl seines Volks und seiner Zeit zum Ausdruck bringt, somit heroische Charaktere zeichnet und auf Bewunderung statt auf Furcht hinarbeitet und zugleich ein anderes Moment der damaligen Gesellschaft, die galante Liebe, in seine Stücke einführt und daneben in seiner Theorie das peinliche Bestreben zeigt, seine von der antiken Lehre und Vorbild abweichenden tragischen Gebilde in Einklang mit Aristoteles zu bringen, hält sich Conti in schulmäßiger Abhängigkeit sklavisch an Aristoteles und die alten Tragiker. Ihm ist nicht bloß die Lehre von der Reinigung der Leidenschaften durch Furcht (timore) und Mitleid ein unantastbares Dogma, sondern selbst ganz seltsame Dinge, die auf der griechischen Bühne und bei

Aristoteles eine große Rolle spielten, wie die Wiedererkennung, die Forderung, daß sich der Konflikt zwischen Verwandten abspiele u. a., hält er für einen notwendigen, wesentlichen Bestandteil der Tragödie überhaupt. Freilich in der Hauptsache, in der Bestimmung des Endzwecks der Tragödie, weicht er von ihm so gut wie von Corneille ab. — Conti ist es zunächst darum zu thun, der klassizierenden italienischen Tragödie, wie sie von Trissino und seinen Nachfolgern in sklavischer Nachahmung der Alten kultiviert worden war, gleichen Rang mit der klassischen französischen Tragödie Corneilles zu sichern. Er will in erster Linie zeigen, daß Corneille als Dichter wie als Theoretiker gegen das Dogma des Aristoteles sündigt, während die italienische Tragödie sich genau daran halte. Er entnimmt seine Waffen vielfach den französischen Gegnern Corneilles Hedelin, Brumoy, Dubos, ohne einen zu nennen, hält sich aber nur an die Punkte, die eine Inkonsequenz oder einen Verstoß gegen Aristoteles betreffen; die wirklich fruchtbaren Gesichtspunkte, die sich bei Brumoy, Dubos und selbst schon bei Fenelon finden, weiß er nicht zu verwenden, weil sie über Aristoteles und die griechische Tragödie hinausgehen. Er wirft Corneille vor, daß er als Dichter wie als Theoretiker gegen die Lehre des Aristoteles verstoße, sie gewaltsam mit seiner eigenen Ansicht und Praxis in Übereinstimmung zu bringen suche; daß er seine eigenen Stücke zum Maßstab der Regeln, nicht diese zum Maßstab jener machen wolle; der gleiche Vorwurf, den später Lessing gegen Corneille erhebt. So tadelt er ganz besonders, daß Corneille die Erregung einer einzigen Leidenschaft, sei es des Mitleidens oder der Furcht, für genügend halte, während doch die echte Tragödie nach den Griechen beide Affekte zugleich erregen müsse. Er giebt gegen Corneille, der die vorgebliche Reinigung der Leidenschaften durch die Tragödie als eine schöne Idee, die wohl nie verwirklicht werde, bezeichnet, als Zweck der Tragödie die moralische Besserung an. Zweck der Poesie überhaupt, zumal der beiden Hauptgattungen, der epischen und dramatischen, ist es, den Menschen auf angenehme und ergötzende Weise zur Tugend anzuleiten. Das Ergötzen ist die Nebensache, die Besserung die Hauptsache; denn das moralisch Gute ist der edelste Endzweck, den die Kunst haben kann. Die Reinigung der Leidenschaften faßt er, wie damals üblich, als eine Reinignng von eben den Leidenschaften, die den tragischen Helden ins Unglück stürzen. Diese Reinigung geschieht mittelst des Mitleidens und der Furcht oder des Schreckens; keines von beiden ist für sich allein genügend, sie zu bewirken. Das Mitleid für sich allein ist dazu ohnmächtig, wie wir dies bei der Darstellung von Personen sehen, die unschuldig leiden. Nur bei solchen, bei denen das Unglück die

Folge einer eigenen Verschuldung ist, wo zum Mitleid die Furcht hinzutritt, bekommen Mitleid und Furcht die nötige Stärke, um bessernd auf den Zuschauer zu wirken. Falsch ist es, wenn nach den Franzosen auch Bewunderung durch die Darstellung erhabener Gesinnungen und Thaten erregt werden soll. Corneille besonders liebt es heroische Charaktere vorzuführen, die mehr unsere Bewunderung als Mitleid und Furcht erregen. Die Franzosen meinen nämlich, die Personen in der Tragödie müssen eben so heroisch sein, wie im Epos. Aber was für das Epos paßt, paßt deswegen nicht auch für die Tragödie. Es ist dies genau dieselbe Bemerkung, die später Lessing gegen Mendelssohn macht, wenn er sagt, der bewunderte Held sei der Gegenstand des Epos, der bemitleidete Held der der Tragödie. Es ist nach Conti gar nicht Aufgabe der letzteren, Bewunderung zu erregen; denn sie wendet sich vor allem an die Masse des Volkes. Erhabene Gesinnungen und Handlungen vermögen aber nur einen ganz kleinen auserwählten Teil der Menschen zur Bewunderung und Nacheiferung solcher Thaten hinzureißen. Auch diesen Gedanken finden wir später bei Lessing wieder. Doch schließt Conti die Darstellung des Erhabenen und damit die Bewunderung als tragischen Affekt nicht gänzlich von der Tragödie aus, sondern er räumt ihnen eine sekundäre Berechtigung ein, sofern sie nämlich dazu dienen, die spezifisch tragischen Affekte, Mitleid und Furcht, zu verstärken. Ähnlich hat später Lessing der Bewunderung, als einem Ruhepunkte innerhalb des Mitleidens, eine gewisse Berechtigung zugestanden. Will der Dichter seinen Zweck, uns von unseren Leidenschaften zu heilen, erreichen, so muß er einerseits die Leidenschaften bei seinen Helden in höchster Ausschreitung, andererseits die Tugend in siegreichem Kampfe bei aller physischen Niederlage darstellen. Hieraus ergiebt sich nun die Bestimmung des rechten tragischen Charakters. Der Held muß eine Person von hoher Tugend sein, die aber, wie dies nach christlicher Lehre von selbst der Fall ist, nicht ganz frei von jeglichem Fehl ist. Das Unglück des Helden muß mit diesem Fehler zusammenhängen. Dieser selbst aber darf nicht eine sittliche Schlechtigkeit sein, weil dies sonst unserem Interesse für den Helden Eintrag thun würde. Conti polemisiert ausdrücklich gegen die Lehre des Aristoteles, daß der Held weder vollkommen tugendhaft, noch vollkommen schlecht, sondern eine Art Mittelschlag darstellen müsse, und verlangt einen Charakter von hohen Tugenden, der nur gelegentlich einen Fehltritt begeht. Auch dies erinnert wieder ganz an Lessing. — Conti wiederholt dann noch die bekannten Einwürfe gegen die Liebesepisoden der französischen Tragödie.

In dem Briefwechsel mit Bodmer führt dann Conti seine Ansicht,

daß nur Mitleid und Furcht die echten tragischen Affekte und daß beide gleichmäßig zu Reinigung der Leidenschaften erforderlich seien, weiter aus. Das Mitleid entsteht aus der Wahrnehmung des Unglücks, in das treffliche Menschen durch einen bloßen Fehltritt verfallen; die Furcht durch die Erwägung, daß auch wir solche Fehler schon begangen haben oder leicht begehen können, somit ebenfalls solchen oder ähnlichen Unglücksfällen ausgesetzt sind, denen selbst die besten und höchstgestellten Menschen nicht entgehen. Damit das Trauerspiel nicht durch zu starke Erregung von Mitleid und Furcht den Menschen weichlich und zaghaft mache, darf der Held nicht zu sehr klagen oder verzweifeln, nicht bloß etwa, weil dies unter der tragischen Würde ist, sondern mehr noch, weil es dem Geiste christlicher Resignation wiederspricht: der Held muß seinen Fehler erkennen und sich gelassen in den Willen der göttlichen Vorsehung schicken. Gegen diese Forderung läßt sich mindestens ebenso viel einwenden, als gegen die heroischen Charaktere, die nicht Mitleid sondern Bewunderung erregen sollen. Auch die Polemik gegen die Bewunderung führt er im Anschluß an die Paragone weiter aus. Bodmer hatte nämlich nach dem Vorgang der Franzosen eingewendet, man könne die Reinigung der Leidenschaften auch durch das Erhabene, d. h. durch die Vorführung heroischer Thaten und Charaktere, also mittelst der Bewunderung, bewirken. Das Vorbild außerordentlich tugendhafter Menschen treibe uns zur Nacheiferung an; man müsse somit Mitleid, Schrecken und Bewunderung als gleichwertig nebeneinander gelten lassen. Wir haben hier denselben Einwand, den später Mendelssohn gegen Lessing erhebt, wie überhaupt die ganze Erörterung zwischen Bodmer-Conti eine merkwürdige Parallele zu dem späteren Briefwechsel zwischen Mendelssohn und Lessing über die Tragödie bildet. Conti begründet seine Abweisung der Bewunderung auch hier durch die Behauptung, daß die dramatische Poesie eine Lehrart für das ganze Volk, eine ars popularis sei. Nun vermögen aber die allerwenigsten Leute die heroischen Beispiele für sich zu verwenden. Die höchsten Tugenden setzen zwar alle Menschen in Verwunderung, nehmen aber zugleich den meisten die Hoffnung, sie nachzuahmen. Zudem schicken sich die Tugenden und heldenhaften Handlungen von Königen, Fürsten u. dgl. nicht für den gemeinen Mann. Wenn dann vollends, wie in den meisten französischen Stücken, die Charaktere mehr zu phantastischer als wahrhaft menschlicher Größe erhoben werden, was für Ausschweifungen müssen daraus entstehen! Es erinnert dies ganz auffallend an das, was später Lessing gegen Mendelssohn bemerkt; auch das, daß schon Conti Addisons Cato als untragischen Helden verwirft. Ebenso verlangt er, wie später Lessing, daß der tragische

tragica d'Italia con quella di Francia. Bodmer macht nun einige Einwürfe und wünscht von Conti nähere Auskunft. Dies thut letzterer in einigen Briefen. Die Einwürfe Bodmers bezogen sich darauf, daß Conti im Anschlusse an Aristoteles nur Mitleid und Schrecken als tragische Affekte gelten lassen wollte, während Bodmer nach der Theorie und Praxis der Franzosen auch dem Erhabenen, wie er sich ausdrückt, d. h. dem Heroischen, somit der Bewunderung, gleiche Rechte zuerkennt, sodann dagegen, daß Conti von der Tragödie eine gewisse poetische Gerechtigkeit, somit an dem Helden irgend welche Schuld verlangt, während Bodmer wie im Leben, so auch auf der Bühne, das Unglück unabhängig von irgend welcher Schuld zulässig findet, somit auch völlig tugendhafte Charaktere als echt tragisch anerkennt. Er steht hiemit auf demselben Standpunkt, wie Corneille gegen Aristoteles. Diese Erörterung zwischen Conti-Bodmer ist wichtig als die erste, in der vor dem Lessing-Mendelssohnschen Briefwechsel die so schwierige Frage über die tragischen Affekte, über das Verhältnis von Schuld und Unglück des tragischen Helden eingehend untersucht wird. Bodmer selbst hat später in den Kritischen Briefen 1746 auf diesen Briefwechsel zurückgegriffen und seine eigene Ansicht an einer Besprechung der Paragone entwickelt. Er giebt im ersten Brief in 6 Abschnitten einen freilich wenig treuen Auszug aus der Paragone, und begründet dann in einem weiteren Briefe seine eigene abweichende Auffassung. Da die Paragone äußerst selten ist, und die Theorie Contis, obwohl sie auf dem gleichen Boden mit der klassischen französischen steht, doch in einem wesentlichen Punkte, in der Frage über die Bewunderung als tragischen Affekt, ihr entschieden entgegen tritt, so wollen wir die charakteristischen Sätze in Kürze wiedergeben. Conti sieht wie Corneille in der antiken Tragödie der Griechen und Senekas das Ideal der Tragödie überhaupt und in der Lehre des Aristoteles die unverrückbare Norm für den tragischen Dichter. Aber während Corneille in seinen tragischen Helden das mächtige persönliche Selbstgefühl seines Volks und seiner Zeit zum Ausdruck bringt, somit heroische Charaktere zeichnet und auf Bewunderung statt auf Furcht hinarbeitet und zugleich ein anderes Moment der damaligen Gesellschaft, die galante Liebe, in seine Stücke einführt und daneben in seiner Theorie das peinliche Bestreben zeigt, seine von der antiken Lehre und Vorbild abweichenden tragischen Gebilde in Einklang mit Aristoteles zu bringen, hält sich Conti in schulmäßiger Abhängigkeit sklavisch an Aristoteles und die alten Tragiker. Ihm ist nicht bloß die Lehre von der Reinigung der Leidenschaften durch Furcht (timore) und Mitleid ein unantastbares Dogma, sondern selbst ganz seltsame Dinge, die auf der griechischen Bühne und bei

Aristoteles eine große Rolle spielten, wie die Wiedererkennung, die Forderung, daß sich der Konflikt zwischen Verwandten abspiele u. a., hält er für einen notwendigen, wesentlichen Bestandteil der Tragödie überhaupt. Freilich in der Hauptsache, in der Bestimmung des Endzwecks der Tragödie, weicht er von ihm so gut wie von Corneille ab. — Conti ist es zunächst darum zu thun, der klassizierenden italienischen Tragödie, wie sie von Trissino und seinen Nachfolgern in sklavischer Nachahmung der Alten kultiviert worden war, gleichen Rang mit der klassischen französischen Tragödie Corneilles zu sichern. Er will in erster Linie zeigen, daß Corneille als Dichter wie als Theoretiker gegen das Dogma des Aristoteles sündigt, während die italienische Tragödie sich genau daran halte. Er entnimmt seine Waffen vielfach den französischen Gegnern Corneilles Hedelin, Brumoy, Dubos, ohne einen zu nennen, hält sich aber nur an die Punkte, die eine Inkonsequenz oder einen Verstoß gegen Aristoteles betreffen; die wirklich fruchtbaren Gesichtspunkte, die sich bei Brumoy, Dubos und selbst schon bei Fenelon finden, weiß er nicht zu verwenden, weil sie über Aristoteles und die griechische Tragödie hinausgehen. Er wirft Corneille vor, daß er als Dichter wie als Theoretiker gegen die Lehre des Aristoteles verstoße, sie gewaltsam mit seiner eigenen Ansicht und Praxis in Übereinstimmung zu bringen suche; daß er seine eigenen Stücke zum Maßstab der Regeln, nicht diese zum Maßstab jener machen wolle; der gleiche Vorwurf, den später Lessing gegen Corneille erhebt. So tadelt er ganz besonders, daß Corneille die Erregung einer einzigen Leidenschaft, sei es des Mitleidens oder der Furcht, für genügend halte, während doch die echte Tragödie nach den Griechen beide Affekte zugleich erregen müsse. Er giebt gegen Corneille, der die vorgebliche Reinigung der Leidenschaften durch die Tragödie als eine schöne Idee, die wohl nie verwirklicht werde, bezeichnet, als Zweck der Tragödie die moralische Besserung an. Zweck der Poesie überhaupt, zumal der beiden Hauptgattungen, der epischen und dramatischen, ist es, den Menschen auf angenehme und ergötzende Weise zur Tugend anzuleiten. Das Ergötzen ist die Nebensache, die Besserung die Hauptsache; denn das moralisch Gute ist der edelste Endzweck, den die Kunst haben kann. Die Reinigung der Leidenschaften faßt er, wie damals üblich, als eine Reinignng von eben den Leidenschaften, die den tragischen Helden ins Unglück stürzen. Diese Reinigung geschieht mittelst des Mitleidens und der Furcht oder des Schreckens; keines von beiden ist für sich allein genügend, sie zu bewirken. Das Mitleid für sich allein ist dazu ohnmächtig, wie wir dies bei der Darstellung von Personen sehen, die unschuldig leiden. Nur bei solchen, bei denen das Unglück die

Folge einer eigenen Verschuldung ist, wo zum Mitleid die Furcht hinzutritt, bekommen Mitleid und Furcht die nötige Stärke, um bessernd auf den Zuschauer zu wirken. Falsch ist es, wenn nach den Franzosen auch Bewunderung durch die Darstellung erhabener Gesinnungen und Thaten erregt werden soll. Corneille besonders liebt es heroische Charaktere vorzuführen, die mehr unsere Bewunderung als Mitleid und Furcht erregen. Die Franzosen meinen nämlich, die Personen in der Tragödie müssen eben so heroisch sein, wie im Epos. Aber was für das Epos paßt, paßt deswegen nicht auch für die Tragödie. Es ist dies genau dieselbe Bemerkung, die später Lessing gegen Mendelssohn macht, wenn er sagt, der bewunderte Held sei der Gegenstand des Epos, der bemitleidete Held der der Tragödie. Es ist nach Conti gar nicht Aufgabe der letzteren, Bewunderung zu erregen; denn sie wendet sich vor allem an die Masse des Volkes. Erhabene Gesinnungen und Handlungen vermögen aber nur einen ganz kleinen auserwählten Teil der Menschen zur Bewunderung und Nacheiferung solcher Thaten hinzureißen. Auch diesen Gedanken finden wir später bei Lessing wieder. Doch schließt Conti die Darstellung des Erhabenen und damit die Bewunderung als tragischen Affekt nicht gänzlich von der Tragödie aus, sondern er räumt ihnen eine sekundäre Berechtigung ein, sofern sie nämlich dazu dienen, die spezifisch tragischen Affekte, Mitleid und Furcht, zu verstärken. Ähnlich hat später Lessing der Bewunderung, als einem Ruhepunkte innerhalb des Mitleidens, eine gewisse Berechtigung zugestanden. Will der Dichter seinen Zweck, uns von unseren Leidenschaften zu heilen, erreichen, so muß er einerseits die Leidenschaften bei seinen Helden in höchster Ausschreitung, andererseits die Tugend in siegreichem Kampfe bei aller physischen Niederlage darstellen. Hieraus ergiebt sich nun die Bestimmung des rechten tragischen Charakters. Der Held muß eine Person von hoher Tugend sein, die aber, wie dies nach christlicher Lehre von selbst der Fall ist, nicht ganz frei von jeglichem Fehl ist. Das Unglück des Helden muß mit diesem Fehler zusammenhängen. Dieser selbst aber darf nicht eine sittliche Schlechtigkeit sein, weil dies sonst unserem Interesse für den Helden Eintrag thun würde. Conti polemisiert ausdrücklich gegen die Lehre des Aristoteles, daß der Held weder vollkommen tugendhaft, noch vollkommen schlecht, sondern eine Art Mittelschlag darstellen müsse, und verlangt einen Charakter von hohen Tugenden, der nur gelegentlich einen Fehltritt begeht. Auch dies erinnert wieder ganz an Lessing. — Conti wiederholt dann noch die bekannten Einwürfe gegen die Liebesepisoden der französischen Tragödie.

In dem Briefwechsel mit Bodmer führt dann Conti seine Ansicht,

daß nur Mitleid und Furcht die echten tragischen Affekte und daß beide gleichmäßig zu Reinigung der Leidenschaften erforderlich seien, weiter aus. Das Mitleid entsteht aus der Wahrnehmung des Unglücks, in das treffliche Menschen durch einen bloßen Fehltritt verfallen; die Furcht durch die Erwägung, daß auch wir solche Fehler schon begangen haben oder leicht begehen können, somit ebenfalls solchen oder ähnlichen Unglücksfällen ausgesetzt sind, denen selbst die besten und höchstgestellten Menschen nicht entgehen. Damit das Trauerspiel nicht durch zu starke Erregung von Mitleid und Furcht den Menschen weichlich und zaghaft mache, darf der Held nicht zu sehr klagen oder verzweifeln, nicht bloß etwa, weil dies unter der tragischen Würde ist, sondern mehr noch, weil es dem Geiste christlicher Resignation wiederspricht: der Held muß seinen Fehler erkennen und sich gelassen in den Willen der göttlichen Vorsehung schicken. Gegen diese Forderung läßt sich mindestens ebenso viel einwenden, als gegen die heroischen Charaktere, die nicht Mitleid sondern Bewunderung erregen sollen. Auch die Polemik gegen die Bewunderung führt er im Anschluß an die Paragone weiter aus. Bodmer hatte nämlich nach dem Vorgang der Franzosen eingewendet, man könne die Reinigung der Leidenschaften auch durch das Erhabene, d. h. durch die Vorführung heroischer Thaten und Charaktere, also mittelst der Bewunderung, bewirken. Das Vorbild außerordentlich tugendhafter Menschen treibe uns zur Nacheiferung an; man müsse somit Mitleid, Schrecken und Bewunderung als gleichwertig nebeneinander gelten lassen. Wir haben hier denselben Einwand, den später Mendelssohn gegen Lessing erhebt, wie überhaupt die ganze Erörterung zwischen Bodmer-Conti eine merkwürdige Parallele zu dem späteren Briefwechsel zwischen Mendelssohn und Lessing über die Tragödie bildet. Conti begründet seine Abweisung der Bewunderung auch hier durch die Behauptung, daß die dramatische Poesie eine Lehrart für das ganze Volk, eine ars popularis sei. Nun vermögen aber die allerwenigsten Leute die heroischen Beispiele für sich zu verwenden. Die höchsten Tugenden setzen zwar alle Menschen in Verwunderung, nehmen aber zugleich den meisten die Hoffnung, sie nachzuahmen. Zudem schicken sich die Tugenden und heldenhaften Handlungen von Königen, Fürsten u. dgl. nicht für den gemeinen Mann. Wenn dann vollends, wie in den meisten französischen Stücken, die Charaktere mehr zu phantastischer als wahrhaft menschlicher Größe erhoben werden, was für Ausschweifungen müssen daraus entstehen! Es erinnert dies ganz auffallend an das, was später Lessing gegen Mendelssohn bemerkt; auch das, daß schon Conti Addisons Cato als untragischen Helden verwirft. Ebenso verlangt er, wie später Lessing, daß der tragische

Held nicht über das menschliche Maß hinaus heldenmäßig sein solle, weder im Guten noch im Bösen, daß besonders sein Fehler von der Art sei, daß die meisten Menschen ihn auch begehen können. Doch seien Charaktere von großen Tugenden solchen von nur mittelmäßigen vorzuziehen, weil sie mehr Furcht zu erregen im stande seien. Auch hier ergiebt sich wieder die Parallele mit Lessing, der ebenfalls den tragischen Helden zwar nicht ganz, aber doch möglichst tugendhaft gehalten wissen will. Der Unterschied ist nur der, daß Lessing dabei nicht auf die Furcht, sondern auf das Mitleiden, das er als den einzigen unmittelbaren tragischen Affekt bezeichnet, absieht. Wiederholt wird der Gedanke, der sich schon in der Paragone findet, daß der Bewunderung sekundäre Berechtigung zukomme, nämlich als Folie für Mitleid und Furcht zu dienen. — Offenbar hat Lessing die Paragone oder den Briefwechsel über die Natur des poetischen Geschmacks in Erinnerung gehabt, als er den Briefwechsel mit Mendelssohn führte. Dies geht schon aus der Entlehnung des obigen Beispiels von den zwei gleichgestimmten Saiten, wenn er es nicht etwa aus Dacier hat, noch mehr aber aus dem ganz ähnlichen Gedankengang hervor. Auffallend finden wir es, daß Conti sich gegen die Erklärung der Katharsis als Reinigung oder als Befreiung von den Affekten der Furcht und des Mitleids selbst so ablehnend verhält. Er kannte diese Theorie schon aus Castelvetro und aus Salio, ja aus seiner Wiedergabe einer größeren Partie von Arist. Polit. VIII, cap. 5, dürfen wir wohl schließen, daß er die benachbarte Stelle Buch VIII, c. 7, die Lessing entgangen ist, sehr wohl kennt. Bodmer hat im zweiten Teil des Briefwechsels seinem Freunde Conti allein das Wort gelassen und seine eigenen Briefe an Conti nicht mit veröffentlicht. Jetzt, etwa 15 Jahre später, giebt er im zweiten Kritischen Briefe an Herrn P. L. seine eigene Theorie. Ein Fortschritt gegen früher ist nicht zu erkennen.

Er wendet sich zunächst gegen die Fassung des Endzwecks der Tragödie als sittlicher Besserung besonders des gemeinen Volks. Er findet mit Recht den Apparat dazu viel zu umständlich und dadurch wenig Erfolg verheißend. Er meint, historische Erzählungen oder Äsopische Fabeln seien ebensogut geeignet vor solch unbedeutenden Fehltritten zu warnen; zudem können die Zuschauer durch die einschmeichelnde Darstellung der Leidenschaften ebensogut zu den betreffenden Fehlern verleitet werden. Er sucht nun die Sache tiefer anzufassen, indem er seine Erörterung an den vielbesprochenen Satz des Aristoteles anknüpft, daß in der Tragödie die Handlung die Hauptsache, die Charaktere die Nebensache seien, in der Art, daß eine Tragödie ohne Handlung un-

denkbar sei, während es solche ohne Charaktere wirklich gebe. Von Scaliger an haben alle, die tiefer auf die Sache eingegangen sind, an diesem Satze Anstoß genommen. Bodmer wirft Conti vor, er sehe mit Aristoteles mehr auf den Plan, d. h. auf die Lehre, die in denselben hineingelegt werden könne. Lege man dagegen auf die Charaktere den rechten Nachdruck, so werde man finden, daß diese mindestens eben so viel zur Besserung des gemeinen Volkes beitragen können, als eine einzelne Lehre oder Warnung, die den Grundgedanken der Tragödie bilden solle. Diese Bevorzugung der Charakterzeichnung vor der Komposition ist für die Auffassung Bodmers, ja der ganzen Zeit bezeichnend. Seine weitere Ausführung giebt er aus den mir unzugänglichen Observations on poetry von Pemberton. Gegen die Behauptung des Aristoteles, die Handlung, nicht die Charaktere seien der Endzweck der Tragödie, somit auch das vornehmste Stück derselben, bemerkt Pemberton, Aristoteles verwechsele hiebei den Endzweck der handelnden Personen und den des Dichters. Endzweck jener sei allerdings die Vollziehung ihres Vorhabens, aber der des Dichters sei, den Charakter der Personen in ihrem besten Lichte mittelst der Handlung vorzustellen. Gegen die Behauptung des Aristoteles, daß die Tragödie wohl ohne Charaktere, aber nicht ohne Handlung sein könne, daß die weisesten moralischen Gedanken, wenn sie sich nicht auf eine Handlung beziehen, kein Trauerspiel machen, wohl aber die richtige Vorstellung einer Handlung, wenn diese auch an Charakter und Gesinnung Mangel habe, bemerkt er, daraus folge noch nicht, daß der Plan der Fabel das vornehmste Stück der Tragödie sei. Eben das eigene Beispiel, das Aristoteles anführe, spreche gegen ihn. Aristoteles sage nämlich, es verhalte sich damit wie mit der Malerei; wenn einer die schönsten Farben ohne Ordnung auf ein Stück Leinwand brächte, so würde dies nicht so angenehm wirken, wie die einfachste Zeichnung mit dem Reißblei. Aber, erwiedert Pemberton ganz richtig, die Charaktere seien doch nicht bloß Farben, wie sie der Maler auf der Palette liegen habe, sondern wirkliche Figuren mit all ihren Stellungen, Mischungen, Licht, Schatten und eigener Proportion, die nichts weiter nötig haben, als in ein Band zusammengestellt zu werden. Dieses Band erhebe freilich ihren Wert, indem sie zusammen eine bessere Figur machen, als jedes für sich allein; das beweise aber nicht, daß dies Band mehr wert sei, als jedes für sich selbst betrachtet. Viele geschmacklose Romane zeigen eine große Kunst in der Verknüpfung der Fabel, aber wer werde sie neben eine Pamela und andere Stücke stellen, wo die Charaktere aufs trefflichste gezeichnet seien? Der Hauptwert der Tragödie bestehe darin, daß sie uns von den Neigungen und dem Charakter der Menschen unter-

richte, daß sie uns die geheimsten Empfindungen und Beweggründe der handelnden Personen weit deutlicher enthülle, als in der Wirklichkeit der Fall sei. Zudem wirke gerade die Gesinnung der handelnden Personen vorteilhaft auf die Sittlichkeit der Zuschauer und erzeuge eine gewisse Fertigkeit die Tugend zu lieben und das Laster zu verabscheuen. Wir begegnen hier wieder einem Gedanken, der später in dem Briefwechsel von Mendelssohn-Lessing eine Rolle spielt. Nach Lessing soll die Tragödie in uns die Fertigkeit zu bemitleiden bewirken; nach Mendelssohn den moralischen Geschmack, d. h. die sittliche Empfindung üben und zur Fertigkeit erheben. Bodmer stellt es am Schlusse dieser Ausführung dem Urteil des Lesers anheim, welches System der Tragödie sich einen edleren Nutzen zum Endzweck setze, dasjenige, wo der Poet nur eine einzelne Lehre durch ein langes Beispiel illustriere, oder dasjenige, wo er eine vollständige Schilderung des menschlichen Lebens liefere, in der man nicht allein die natürlichen Folgen der menschlichen Handlungen, sondern auch die Temperamente und Neigungen mit den innerlichen Beweggründen zu guten wie zu schlechten Handlungen zu sehen bekomme.

Wie Conti und später Lessing sucht auch Bodmer den Unterschied zwischen Tragödie und Epos zu bestimmen. Er findet ihn ähnlich wie Corneille abgesehen von der Form der Darstellung darin, daß letzteres eine größere Breite der Schilderung von äußeren Vorgängen und eine zusammenhängendere Entwicklung der Leidenschaft in ihren verschiedenen Phasen gestatte. Die Berechtigung vollkommen tugendhafter und lasterhafter Personen begründet Bodmer mit dem Satze, daß die Tragödie uns die Charaktere so, wie sie wirklich seien, darzustellen habe, um durch Vorführung hervorragender Tugenden und Laster unsere Fertigkeit im sittlichen Empfinden zu üben, als ob solche extreme Charaktere in der Wirklichkeit existierten. — Da Conti den Endzweck der Tragödie in der sittlichen Besserung der Zuschauer sieht, muß er natürlich streng auf poetische Gerechtigkeit halten. Bodmer verwirft diese prinzipiell. Da die Tragödie ein Bild des wirklichen Lebens ist, sagt er, so ergiebt sich daraus auch, daß die poetische Gerechtigkeit keine andere zu sein braucht, als die im wirklichen Leben; hier aber begegnet Gutes und Böses Frommen und Gottlosen ohne Unterschied. Können wir nun gegen die göttliche Vorsehung keinen Vorwurf erheben, wenn sie hier auf Erden das Gute unbelohnt, das Böse unbestraft läßt, warum soll denn der Dichter einen strengeren Richter abgeben? Doch verlangt Bodmer, daß der Dichter im Verlauf des Stücks die Lehre einschärfe, daß zuletzt doch eine Vergeltung des Guten und Bösen stattfinde, da ja das höchste Wesen an jenem Lust habe und dieses hasse. Die poetische

Gerechtigkeit besteht sonach in der Verweisung auf eine Vergeltung im Jenseits, ähnlich wie in dem sauberen Schluß der Emilia Galotti.

Wir werden gestehen müssen, daß Bodmer sich der Erörterung der von ihm angeregten Fragen im ganzen nicht gewachsen zeigt; doch hat er auch hier vermöge seines gesunden Menschenverstandes mehrfach das Rechte getroffen. So, wenn er die moralische Besserung durch illustrierende Veranschaulichung irgend eines platten moralischen Satzes mit der schlagenden Bemerkung verwirft, dazu sei der Apparat doch gar zu umständlich, eine einfache, kurze Geschichte thue den gleichen Dienst; ebenso wenn er gegenüber der „Fabel“ den Nachdruck auf die Entwicklung des Charakters legt und verlangt, daß das tragische Geschick des Helden vornehmlich aus seinem Charakter abgeleitet werde; eben so, wenn er die Verwechslung der poetischen Gerechtigkeit mit der juridischen abweist. Auch wenn er die Beschränkung der tragischen Affekte auf Furcht und Mitleid zu eng findet, und auch für die Bewunderung einen Platz in der modernen Tragödie verlangt, werden wir darin ein Zeichen gesunden Sinnes erblicken dürfen, wenn auch seine Ausführung eine durchaus unbefriedigende ist. Denn nicht nur die nationale französische Tragödie, sondern auch viele unserer deutschen klassischen Stücke besonders Schillers kämen bei jenem scholastischen Maßstab zu kurz. Auch für Göthes Iphigenie fühlen wir wohl Furcht und Bewunderung, aber kein Mitleiden; denn dafür steht sie zu hoch. Selbst die herrlichste tragische Gestalt des Altertums, Antigone, erregt weit mehr unsre Bewunderung als Furcht oder Mitleid. — Seinen Hauptwert hat der Briefwechsel, wozu wir als Fortsetzung den ersten Teil der Kritischen Briefe rechnen, als Seitenstück des Mendelssohn-Lessingschen über die Tragödie und damit als Wertmesser für das Verständnis derselben in Deutschland vor der Zeit der Berliner.

Wir haben noch eine Äußerung von Bodmer über denselben Gegenstand, nach dem Briefwechsel und vor den kritischen Briefen, in den Poetischen Gemälden der Dichter[1]. Er giebt hier die uns schon bekannten Einwürfe gegen die herrschende Besserungstheorie mittelst Furcht und Mitleidens, stellt aber zugleich ein eigenes „Systema des Trauerspiels“ auf. Statt einer einzelnen moralischen Lehre soll irgend eine moralische, tugendhafte und nützliche Empfindung von einem großen Umfange beigebracht werden. Er meint hiermit wohl das gleiche, wie wenn später Mendelssohn und Lessing als Wirkung der Tragödie die Fertigkeit im moralischen Empfinden bezeichnen. Eigen und für den Schweizer bezeichnend ist die Forderung, daß das Trauerspiel die politische Ge-

[1] P. G. p. 429 f.

sinnungstüchtigkeit zu bilden habe, wie die Komödie die private Ehrbarkeit. „Der Haß gegen die Tyrannei, die Ehrfurcht gegen die Majestät, die Liebe der Friedfertigkeit, die Tapferkeit im Streit für das Vaterland, das Lob der Gerechtigkeit, der Künste und dergleichen, wodurch der Staat befestigt, die bürgerliche Gesellschaft verbessert, das Völkerrecht in das Herz eingepflanzt wird, sollte hier das Ziel und Augenmerk sein." Das Trauerspiel soll das befördern, was die Engländer spirit public nennen, und in dieser Hinsicht wünscht er eine staatliche Unterstützung der Bühne als politischer Erziehungsanstalt. Wir haben hier einen ähnlichen Gedanken, wie der, den Schiller in seiner bekannten Abhandlung ausgeführt hat. Bodmer selbst hat später eine Sindflut solcher Tendenzdramen geliefert, die als abschreckendes Beispiel für seine Theorie zu dienen geeignet sind.

Noch einmal kommt er, in den Neuen krit. Briefen (St. 33), auf die Tragödie zurück. Auch hier legt er den Hauptnachdruck auf die Zeichnung des Charakters: die Handlung muß dazu dienen, durch ihre mannigfachen besonderen Umstände den Charakter der Hauptpersonen oder der absonderlichen Tugend, die man vorstellen will, in den verschiedensten Lichtern zu zeigen. Die frühere den Streitschriften verwandte Schrift: Kritische Betrachtungen &c. zur Aufnahme und Verbesserung der deutschen Schaubühne 1743 bietet nichts für die Theorie der Tragödie Verwendbares.

Der ganze zweite Teil von Breitingers Dichtkunst handelt von der Darstellung, der elocutio der Rhetorik, während der erste der inventio der Alten, noch mehr der ὕλη Scaligers entspricht; die dispositio fehlt ganz. Er zerfällt in zehn Abschnitte: 1. vom wahren Wert der Wörter und dem Wohlklang; 2. von den Machtwörtern; 3. von den gleichgültigen Wörtern und Redensarten, d. h. den Synonymen; 4. von der Kunst der Übersetzung; 5. von der Würde der Wörter; 6. von den Beiwörtern; 7. von der Schreibart insgemein; 8. von der herzrührenden Schreibart; 9. von dem malerischen Ausdruck der Poesie; 10. von dem Bau und der Natur des deutschen Verses. — Breitinger erkennt ganz richtig die hohe Bedeutung des sprachlichen Ausdrucks für die Wirkung der Dichtkunst. Darum verlangt er vor allem für ein Gedicht Wohlklang, doch nicht auf Kosten des Gehalts. Der Dichter muß schon bei der Wahl der Worte auf eine eindringliche Wirkung sehen; er muß solche wählen, die einen konkreten Begriff nachdrucksvoll wiedergeben; Breitinger nennt sie Machtworte. Es sind dies meist bildliche Redensarten, die einen weiten Blick eröffnen; besonders gehören hierher gute altertümliche, außer Kurs gekommene Redensarten, die gerade die Poesie wieder

aufzugreifen hat; wenn sie sich ihrer entschlägt, wird sie breit und matt; auf ihrer glücklichen Verwendung beruht die wirkungsvolle Kraft bei Opitz, Luther und Bodmer. Dem Dichter steht nicht bloß das Recht zu, solche Machtworte wieder einzuführen, sondern auch das weitere, derartige neue zu bilden. Wir haben schon früher bemerkt, daß in dieser auffallend an das Programm der Plejade erinnernden Betonung der Berechtigung des Dichters zur Bereicherung der armen und ungelenken Sprache ein erfreuliches Symptom des anhebenden Frühlings unsrer deutschen Poesie zu erblicken ist. — Wer wie Breitinger das Wesen der Poesie in die „Malerei“ setzt, muß natürlich auf die Beiwörter einen besonderen Wert legen. Er verlangt so einen reichen Gebrauch derselben zur Veranschaulichung wie zur Verschönerung, und verteidigt ausdrücklich die Berechtigung der Mehrzahl derselben, während Lessing, der die „Malerei“ verwirft, auf der Einheit der Beiwörter besteht. — Was Breitinger über die Schreibart überhaupt giebt, ist fast ganz der üblichen Rhetorik entnommen. Origineller sind die Abschnitte über die herzrührende Schreibart und über den malerischen Ausdruck. Wie die Schweizer schon in den Diskursen für den Dichter eine reiche und wohlkultivierte Einbildungskraft einerseits, die sich besonders in den Beschreibungen zeigt, eine heftige Neigung zu einem Gegenstande andererseits, die bei der Darstellung der Affekte wirksam wird, als wesentliche Erfordernisse aufstellen, so unterscheidet Breitinger zwei Gattungen der poetischen Darstellung, die malerische und die herzrührende. Seine Ausführung leidet daran, daß er beide vermengt, daß er namentlich, wie schon oben bemerkt, der malerischen eine Wirkung auf die Erregung der Affekte beilegt, die nur der herzrührenden zukommt. Er versteht unter malerisch nicht bloß das, was wir heute anschaulich oder plastisch nennen, sondern auch die rhetorisch-pathetische Darstellung der Gegenstände mittelst der Figuren der Rede nach Art der altlateinischen, noch mehr der neulateinischen Poesie. Sie besteht nach ihm darin, daß man durch Figuren ausdrückt und unter beweglichen Bildern vorstellt, was uns nicht einnähme, wenn es in Prosa gesagt würde. Eine solche Darstellung hat nach ihm eine entzückende und bezaubernde Kraft auf die Sinne und Einbildung. Der Dichter vermag so selbst körperliche Gegenstände wirkungsvoller darzustellen, als der Maler. Die Konfusion Breitingers zeigt sich auch darin, daß er, obwohl er an anderer Stelle unter dem Einfluß von Pope den Vorrang Homers vor Virgil in der anschaulichen, charakteristischen Schilderung erkennt, in unserem Abschnitt mit Berufung auf Makrobius Virgil einen höheren Grad des malerischen Ausdrucks zuschreibt, weil er an

Figuren und metaphorischen Bildern prächtiger und nachdrücklicher sei. Der Abschnitt ist einer der schwächsten des ganzen Werkes. Auch der über die herzrührende Schreibart ist nicht bedeutend; was er hier giebt, hat er schon früher unter dem Einfluß von Dubos weit besser ausgeführt, als jetzt im Anschluß an Longin. Die Grundgedanken seiner Ausführung haben wir schon früher gegeben. Die bewegliche Schreibart, sagt er, will mittelst der Entzückung der Phantasie das Herz ergreifen. Auch sie wendet sich somit zunächst an die Phantasie. Während aber die malerische uns eine Sache als gegenwärtig vorstellt und uns durch den Schein der Wirklichkeit auf unschuldige Weise betrügt, zwingt uns die bewegliche an den vorgestellten Angelegenheiten anderer als Menschen von gleicher Natur teilzunehmen und für ihr Wohl ebenso besorgt zu sein, wie für unser eigenes. Sie ist die ungezwungene Nachahmung der Sprache, die die Natur der Leidenschaft selbst in den Mund legt. Diese hat ihre eigene Sprache, die aber nicht etwa in eigenen Worten und Redensarten besteht, sondern in dem Mangel an logischer Ordnung und Zusammenhang, in raschem Wechsel und Aufeinanderfolge der Vorstellungen, wie dies einem erregten Gemüte eigen ist. Sie ist bei allen Menschen und allen Völkern die gleiche; ihre Wirkung beruht darin, daß der Mensch das Herz sprechen läßt; denn was vom Herzen kommt, geht zum Herzen. Der Dichter, der die Sprache des Affekts treffen will, muß diesen zuerst selbst in sich erregen. Dies vermag er nur mittelst der Phantasie, indem er sich in die betreffende Situation hineinversetzt, so daß der verlangte Affekt von selbst in ihm entsteht. Die Wirkung auf den Zuhörer erklärt sich aus der gleichen Stimmung des Gemütes. Rührt man von zwei Instrumenten an dem einen eine Saite, so wird an dem andern die gleichgestimmte mit in Schwingung gesetzt; ein Bild, das er dem Aristoteleskommentar des Mr. Dacier entnimmt, und das wir schon aus Conti kennen und in eigentümlicher Fassung bei Lessing wieder treffen werden. Nur der Dichter, der sich selbst in den rechten Affekt versetzt hat, vermag den natürlichen Ausdruck der Leidenschaft zu treffen. Vergeblich bemüht sich die Rhetorik, mittelst der Figuren die Sprache des Affekts zu lehren; ohne Wahrheit und Wärme der Empfindung sind solche nur frostig. Vielmehr muß man die Natur der Leidenschaften studieren und daraus die verschiedenen Formen ihres Ausdrucks ableiten. Breitinger macht selbst einen solchen Versuch, d. h. er sucht verschiedene rhetorische Figuren empirisch aus der Natur einzelner Affekte im engsten Anschluß an Longin zu erklären. Die Raschheit, oder wie er sagt, die Eilfertigkeit der Leidenschaft zeigt sich in der gedrängten, asyndetischen Form des Ausdrucks; die Energie derselben in dem

Verweilen auf dem gleichen Gedanken und seiner Ausmalung durch mehrfache gleichartige Ausdrücke; ihre Heftigkeit in der übertreibenden Vergrößerung der Vorstellungen. Breitinger geht nun an der Hand von Longin noch verschiedene rhetorische Figuren, wie Anrede an den Leser, Reden in eigener Person, Verwendung des praesens historicum in der Erzählung, Frage und Antwort u. a. durch, was wir billig übergehen, da er nichts Neues bietet. Bemerkenswert ist diese ganze Ausführung nur durch den allgemeinen Standpunkt Breitingers oder, dürfen wir sagen, der damaligen deutschen Forschung. Auch Breitinger, der sich doch rühmt die Aristotelische Lehre von der Wirkung der Leidenschaften verallgemeinert und vertieft zu haben (I, 321), sieht sich doch noch veranlaßt, sich in der Ausführung an die übliche Rhetorik und an die Beispiele Longins zu halten, während die französischen Theoretiker, die Modernen wie die Vorkämpfer der Alten sich von diesem Gängelbande frei halten. Erst in der nächsten Periode mit Sulzer und Mendelssohn gewinnt man auch in Deutschland den Mut, sich auf eigene Füße zu stellen und die Lehre von den Affekten und ihrer Darstellung auf dem modernen Boden der Leibnitzschen Philosophie aufzuführen.

Auch über die Lehre von dem Bau und der Natur des deutschen Verses können wir rasch hinweggehen. Breitinger denkt sehr gering von der formalen Seite der Poesie. Die Kunst, meint er, hat sich hier am tiefsten heruntergelassen und sich nicht geschämt ihren Fleiß schier zu einer mechanischen Verrichtung zu erstrecken. Das Vergnügen, welches Rhythmus, Metrum und Reim gewährt, ist nach ihm ein rein körperliches; doch kennt er auch eine andere Auffassung. Der Grund davon, sagt er an einer anderen Stelle, findet sich in dem Bande, mit welchem die Rührung der Sachen, die einen Laut von sich geben und die Rührung der Lebensgeister durch die sinnlichen Organe mit einander verbunden sind. Diese Stelle ist, wie die ganze weitere Ausführung des Gedankens, aus Conti entlehnt. Ganz richtig erkennt er zuerst wieder, im Gegensatz zu Gottsched und Bodmer, mit Opitz, daß die deutsche Sprache accentuierend nicht quantitierend ist. — Die bloße metrische Richtigkeit im Bau genügt noch nicht zu einem guten Verse; es muß der Wohlklang und der Rhythmus, so weit er vom Metrum unabhängig ist, noch dazu kommen. Soll der metrische Rhythmus nicht ermüden, so darf er nicht zu einförmig sein, wie das im Deutschen, wo der schwerfällige, schleppende Alexandriner fast die Alleinherrschaft hat, der Fall ist. Was er gegen den Alexandriner sagt, ist gut, aber nicht neu. Er zeigt in der viel verhandelten Frage über die Verwendung von Metrum und Reim

in der Poesie überhaupt und in der modernen insbesondere eine tüchtige Belesenheit in der einschlägigen französischen, italienischen und deutschen Litteratur. Seinen verständigen Sinn bekundet er darin, daß er die Polemik der Modernen besonders Lamottes gegen den Vers überhaupt, als ob er gegen die Wahrheit und Natur verstoße, weil ja in der Wirklichkeit niemand in Versen spreche, als verkehrt abweist. Denn nach diesem Maßstab müßte die Poesie nach ihm auf allen ihr eigentümlichen Schmuck und Reiz, als gegen den Ausdruck des gewöhnlichen Lebens verstoßend, verzichten, d. h. aufhören Poesie zu sein. Ein Lieblingsthema der französischen Theoretiker von Ronsard bis Fontenelle bildet die Schwierigkeit des Versbaus zumal des Reims, da der Dichter dadurch sich oft gezwungen sehe einen schönen Gedanken zu unterlassen, oder gar etwas zu sagen, was er gar nicht sagen wolle. Das Thema wird in beiden Lagern, bei den Modernen wie bei den Vertretern der Alten, eifrigst erörtert; die beste Antwort hatte schon Ronsard gegeben. Die Modernen fanden den Reiz des Verses einzig in der Wahrnehmung der difficulté vaincue, was Breitinger mit Voltaire als oberflächlich zurückweist. Ist ihm der metrische Rhythmus ein notwendiges Erfordernis der Poesie, so sieht er in dem Reim, ganz wie Bodmer, nur einen stumpfen Kitzel für das Ohr, der einzig in der Wahrnehmung des Gleichklangs beruhe. In Deutschland ist bekanntlich die Frage des Reims, nicht die des Verses überhaupt, von 1720 bis gegen 1760 der Gegenstand einer sehr leidenschaftlichen Diskussion gewesen. Bodmer spricht sich schon in den Diskursen mit sichtlicher Anlehnung an Lamotte gegen den Reim aus und Gottsched stimmt ihm anfangs bei. Bodmer ging jeder Sinn für musikalischen Wohlklang und für Rhythmus ab, was seine eigenen holprigen Verse am besten zeigen. Der Widerwille gegen den Reim steigert sich bei ihm, wiewohl er ihn selbst vielfach in seinen Gedichten verwendete, zuletzt zur völligen Manie, und als dann Klopstock an die Stelle des Alexandriners den Hexameter, an die Stelle der üblichen lyrischen Metren die Nachbildung horazischer wählte, bildete Reim und Hexameter eine Zeit lang das Hauptstreitobjekt der beiden Parteien. Auf diese trostlos öde Diskussion näher einzugehen lohnt nicht der Mühe.



Siebentes Kapitel.

Kritische Thätigkeit der Schweizer. Verhältnis zur antiken Litteratur. Die Lateiner; Cicero und Quintilian. Die Griechen; die Tragiker. Breitingers Verdienst um Homer und Aristoteles. Verhältnis zu den Franzosen. Voltaire, Montesquieu und Dubos. Verhältnis zu den Engländern; Milton, Popes Homerabhandlungen. Verhältnis zur deutschen Litteratur. Der Charakter der deutschen Gedichte. Die Kritik der vier großen Werke; der allgemeine Standpunkt; Bodmer und Breitinger über Brockes, König, Haller.

Es erübrigt uns noch zu untersuchen, wieweit die Schweizer das Verständnis der antiken und modernen Litteratur gefördert und dadurch eine fruchtbare Anregung für die werdende deutsche Nationallitteratur gegeben haben. Ihr Verdienst liegt darin, daß sie, wie die englische statt der seither herrschenden französischen, so die griechische an Stelle der seither vorherrschenden lateinischen Litteratur zur gebührenden Geltung gebracht haben, wenn auch vorerst nur in einigen ihrer Hauptvertreter, Milton und Homer. Prinzipieller Untersuchung wie zusammenfassender allgemeiner Charakteristik von Haus aus abgeneigt, haben sie nie, weder den unterscheidenden Charakter der antiken und modernen Litteratur, noch auch denjenigen der griechischen und lateinischen zu ergründen gesucht, aber doch durch ihre eingehende Vergleichung Homers und Virgils einen fruchtbaren Keim dazu gelegt. In der That muß ja eine derartige Untersuchung zunächst von einzelnen, speziellen Punkten ausgehen und erst von da aus ist eine wirkliche, inhaltreiche vergleichende Charakteristik der verschiedenen nationalen Litteraturen möglich.

Der Umfang ihrer Kenntnis der antiken Litteratur ist ein relativ beschränkter, was freilich durch den speziellen Inhalt ihrer Werke gegeben ist. Doch glauben wir aus dem Umstande, daß Partien, deren Berücksichtigung wir mit Recht erwarten dürften, wie die antike Tragödie, völlig übergangen werden, schließen zu dürfen, daß mit den

von ihnen behandelten Schriftstellern in der That der Umfang ihrer Kenntnis im ganzen erschöpft ist. Außer den Dichtern selbst kennen und berücksichtigen sie auch, ja nur zu sehr, die antike kritische Diskussion einzelner Dichterstellen. Weit wichtiger ist natürlich für uns ihre Behandlung der einschlägigen kunsttheoretischen Schriften von Aristoteles bis Longin. Mit ihrer Scheu oder vielmehr Unfähigkeit einen Gegenstand systematisch von grundlegenden Prinzipien aus zu behandeln hängt es zusammen, daß sie die Fülle der bei Aristoteles, Cicero, Horaz, Quintilian, Plinius, Longin vorliegenden trefflichen Einzelbeobachtungen nicht zum systematischen Aufbau einer Theorie der Dichtkunst zu verwenden vermögen, sondern sie nur als Belege für einzelne Lehren anführen. Doch machen sie sich auch an die schwierigeren, verwickelteren besonders psychologischen Probleme gemäß ihrem Versprechen, ihre Theorie aus der Natur des menschlichen Geistes selbst philosophisch abzuleiten.

Wir behandeln Bodmer und Breitinger besonders, um das Sondereigentum eines jeden, so weit möglich, zur Anschauung zu bringen. In der Schrift über das Wunderbare kommt Bodmer, eine beiläufige Erwähnung Homers ausgenommen, auf die antiken Schriftsteller überhaupt nicht zu sprechen. In der Schrift über die poetischen Gemälde erwähnt er gelegentlich Catull und Properz; öfter führt er Ovid an wegen seiner ausführlichen Gemälde in den Metamorphosen; Plautus erwähnt er einmal tadelnd, indem er findet, seine Schilderung des Geizigen sei wohl geeignet Lachen zu erregen, aber nicht zu belehren und zu bessern. In dem Verzeichnis empfehlenswerther antiker Dichter führt er ihn, bezeichnend genug, nicht an, wohl aber Terenz. Bodmer teilt also wie Gottsched die falsche Pruderie der französischen Kritiker. Eingehender beschäftigt er sich natürlich mit Virgil, doch berücksichtigt er fast nur seine Gemälde, wie das freilich durch sein Thema gegeben war. Von Horaz zitiert er fast nur den Pisonenbrief. Der Dichter Horaz bietet ihm wenig Ausbeute, da ausgeführte Gemälde fast ganz fehlen. — Von theoretischen Schriftstellern führt er Cicero, Quintilian, Seneka, Gellius einige male an, doch nicht so, daß sich daraus auf eine vertraute Bekanntschaft mit ihnen schließen ließe. So erscheint seine Kenntnis der lateinischen Litteratur dem Umfang nach gering; nur mit Virgil und dem Pisonenbrief zeigt er eine vertrautere Bekanntschaft.

Eine weit umfassendere und gründlichere Kenntnis der lateinischen Litteratur zeigt Breitinger. Er beschäftigte sich eingehend mit dem Studium Homers und Virgils und der umfangreichen antiken wie modernen Litteratur, die sich an diese beiden Dichter anschloß. — Mit

Cicero zeigt er sich durchaus vertraut; er hat von ihm sehr viel entlehnt, meist in der Form, daß er ihn als Beleg für die von ihm aufgestellten Lehren anführt, und zwar sind es mit die besten und fruchtbarsten Gedanken, die sich in den hieran so reichen Schriften Ciceros finden. — Ebenso vertraut zeigt er sich mit Quintilian, den er noch öfter anführt. Doch weiß er auch ihn nicht voll zu verwerten. Er zitiert ihn meist nur für technische Fragen, wie für Wohlklang, für die Verwendung der rhetorischen Figuren und dergleichen. Besonders häufig führt er ihn an, wie auch Cicero, für den Satz, daß nur der selbst erregte Dichter und Redner den Zuhörer zu ergreifen und hinzureißen vermöge. Der Gedanke geht auf Aristoteles zurück, den Breitinger auch anführt; bei den Lateinern, Cicero, Horaz, Quintilian findet er sich dann tiefer und fruchtbarer ausgeführt. Die Schweizer haben ihn zuerst der Abhandlung Addisons im Spectator „Von den Belustigungen der Einbildungskraft" entnommen und behandeln ihn mit der Wichtigkeit einer eigenen Entdeckung; mit einem gewissen Rechte, denn eben dieser Gedanke war einer der fruchtbarsten und anregendsten für die damalige Zeit der Schuldichtung. Mit Recht durften sie in Klopstock, in welchem diese Forderung zum ersten mal in Erfüllung trat, den Messias erblicken, dessen Wege sie vorgebahnt hatten. — Von den Dichtern erwähnt und benützt er öfters Horaz, besonders dessen ars poetica, so die Ausdeutung der Aristoteles-Stelle über das ἁρμόττον, ὅμοιον und ὁμαλὸν bei der Charakterzeichnung, ebenso seine interessante Lehre vom Leben der Sprache, dem Absterben geltender, dem Wiederaufleben alter Wortformen und dem Recht des Dichters neue Worte zu schaffen. Als Dichter zitiert er ihn wenig, wohl weil er selten ausgeführte Gleichnisse bietet. Ovids Metamorphosen führt er einige mal an; von Dichtern sonst noch gelegentlich einmal Persius und Claudian. Eingehend beschäftigt er sich mit Virgil besonders in der Schrift über die Gleichnisse; natürlich sind es vorzugsweise eben die letzteren, die für ihn in Betracht kommen. Er vergleicht sie mit denen Homers, sowohl nach ihrem ästhetischen Werte wie nach ihrer Abhängigkeit von Homer, und schließt aus dieser im Gegensatz zu den Modernen, daß ihm der Rang nach Homer anzuweisen sei. Wenn er die hochpathetische, rhetorisch-deklamatorische Rede der betrogenen Dido als Muster der herzrührenden Schreibart hinstellt, so dürfen wir hierin den Keim für das Verständnis des rhetorisch-pathetischen Charakters Virgils gegenüber dem naiv-kräftigen Homer finden. Er erhebt sich selbst zu einer allgemeinen Charakteristik Virgils im Vergleich mit Homer und leitet damit in Deutschland die Erkenntnis des unterscheidenden Charakters der beiden

großen Epiker und damit der einfach schönen griechischen und der mehr rhetorischen und schmuckreichen Poesie der Lateiner ein. Breitinger hat für einzelne seiner Lehren die geeigneten Sätze aus Cicero, Quintilian, Horaz mit Sachkenntnis benützt, Dichterstellen nur so weit, als sie Gleichnisse oder auch Beschreibungen enthalten, besprochen. Für die Erschließung des Verständnisses der lateinischen Litteratur im ganzen hat auch er wenig geleistet, aber doch Gottsched gegenüber bei Cicero, Horaz und Quintilian gerade auf die Stellen aufmerksam gemacht, die für die damalige Schul- und Gelehrtenpoesie in erster Linie fruchtbar sein konnten.

Bedeutender ist, was die Schweizer für einen Teil der griechischen Litteratur geleistet haben. Dem Umfang nach ist ihre Leistung auch hier ziemlich beschränkt. Es kommt nur Homer und Aristoteles in Betracht, aber dies sind grade die beiden Schriftsteller, die für die Entwicklung unsrer werdenden nationalen Litteratur am wichtigsten geworden sind. Bezeichnend für sie ist, daß sie die griechischen Dramatiker nur ganz gelegentlich berühren. Für die Förderung ihres Verständnisses und die Befruchtung des deutschen Dramas haben sie somit nichts gethan. Indes hat dieses den anregenden Keim nicht von der griechischen Tragödie, sondern von dem englischen Drama empfangen.

Bodmer geht nur auf Longin und Homer etwas näher ein. Ersteren, mit dem er sich eine Zeitlang beschäftigte, als er eine Abhandlung über das Erhabene zu schreiben vorhatte, zitiert er öfter, während er Aristoteles nur einmal anführt. Doch sind es nur gelegentliche einzelne Stellen von keiner prinzipiellen Wichtigkeit, die er ihm entnimmt. — Homer führt er etwa fünfzehn Male an, durchgehends als Beleg für seine Lehre von den poetischen Gemälden. Denn nur als „Mahler" kommt ihm Homer, wie Virgil und Milton in Betracht. Er knüpft seine einschlägige Erörterung meist an die Diskussion der alten Grammatiker an, doch zeigt er eine wirkliche vertraute Bekanntschaft mit den Homerischen Gedichten.

Weit bedeutender ist das, was Breitinger für das Verständnis der griechischen Litteratur gethan hat. Von Dichtern nennt er Aeschylus und Euripides nur gelegentlich. Auf Sophokles geht er in einer Polemik gegen Gottsched über die Zulässigkeit von Gleichnissen in der Tragödie etwas näher ein. Letzterer hatte behauptet, daß in der Tragödie, wo der Dichter nicht selbst zu Worte komme, sich keine langen Vergleichungen schicken und sich hiefür auf Sophokles Ödipus berufen. Breitinger führt Gottsched gegenüber treffend aus, daß doch auch in der Tragödie die Personen sich nicht immer im höchsten Affekte befinden, und daß bei

ruhiger Erzählung und Überlegung Gleichnisse sehr wohl angebracht seien, und daß in der That Sophokles auch demgemäß verfahren sei. Interessanter ist eine eingehende Besprechung Pindars, neben Homer und Virgil der einzige Versuch einer allgemeinen Charakteristik eines Dichters. Er handelt über ihn in Abschnitt 10 des ersten Teils, der die Überschrift führt: Ob die Schrift „August im Lager" (von König) ein Gedicht sei? In der That vergleicht er die schwungvollen Pindarischen Siegesgesänge mit jener langweiligen Beschreibung eines Parademanövers. Die Materie bei beiden Dichtern, meint er, sei nahe verwandt, und ebenso die Art ihrer Behandlung. Jene sei bei beiden dürftig und trocken, derart daß der Dichter sie „durch die poetische Kunst der Nachahmung zu solcher Kraft und Würde erheben müsse, daß man ihrer ersten Geringheit nicht mehr gewahr werde." Pindar suche zu diesem Zwecke neue Sachen von außen herbei zu ziehen. Entweder falle er auf das Lob des Vaterlandes oder der Voreltern des Siegers, oder er lasse wichtige Lehren einfließen, die er dann mit Exempeln bekräftige und seine Materie damit ausputze und so dem Gesang seine rechte Länge mitteile. Aus der Wichtigkeit und Länge der lehrreichen Sprüche entstehe die wunderbare Hoheit dieses Dichters. Weiter trage dazu bei die geschickte Wahl und Mannigfaltigkeit der alten, zum Teil wahrhaften, zum Teil fabelhaften Geschichten, die er einfließen lasse; ebenso die ganz neue und ungewöhnliche Art seiner Wortzusammensetzungen, die Pracht seiner Metaphern, die Großmut der Entschlüsse. Mittelst dieser erhabenen Schreibart, die mehr in den Sachen als in den Worten liege, erhebe er Verrichtungen, die an sich ziemlich mittelmäßig seien. — Breitinger giebt hier, wenn auch in etwas seltsamer Form, doch im ganzen ein richtiges Bild der Pindarischen Siegesgesänge. Um den Abstand zwischen ihm und Gottsched zu bemessen, vergleiche man das von uns oben angeführte Urteil des letzteren über Pindar, wo er vor dessen „Schnitzern gegen die Sprachregeln" warnen zu müssen glaubt. Freilich ist diese Charakteristik nicht Breitingers Eigentum; er hat sie Muratori entlehnt; aber er hat doch der trefflichen Schrift des Italieners etwas ganz anderes zu entnehmen gewußt, als Gottsched, der nur den Abschnitt über die Oper zu verwerten gewußt hat. Daß Breitinger auch die Lehre von dem echt künstlerischen Verfahren aus Muratori genommen hat, haben wir schon oben angeführt. Es handelt sich ja in der ganzen Periode noch nicht um die Aufstellung eigener originalen Gedanken, sondern vorerst nur um die befruchtende Einführung der reiferen, in den Schriften der Franzosen, Italiener und Engländer wie der Alten niedergelegten Kunsteinsicht.

Von den Theoretikern kommt neben Aristoteles nur Longin in

Betracht. Indes die Ausbeute ist hier sehr gering; Breitinger zitiert ihn meist nur für unbedeutende Detailfragen. Von prinzipieller Bedeutung ist höchstens seine Polemik gegen die Behauptung des Longin und Aristoteles, daß das Kleine als solches nicht bewunderungswürdig oder schön sein könne. Nicht das Große, entgegnet er, sei es, was wir bewundern, sondern das Neue, das ja nach ihm die eigentliche Quelle des poetischen Ergötzens ist. — Weit mehr ist Breitinger auf Aristoteles eingegangen. Er kennt und benützt natürlich in erster Linie die Poetik, daneben auch die verwandten Stellen aus der Rhetorik, selbst der Ethik und Politie. Seine Kritische Dichtkunst ist fast eine fortlaufende Auseinandersetzung mit Aristoteles. — Um den Wert seiner einschlägigen Studien festzustellen, müssen wir vor allem untersuchen, was er von ihm entnommen hat. Da er das Drama, speziell die Tragödie, fast ganz bei Seite läßt, so fallen für ihn natürlich alle die Partien der Poetik, die speziell hierauf gehen, weg, und es bleiben nur die, welche sich auf die Poesie und Kunst im allgemeinen beziehen. Seine Definition der Schönheit als der Übereinstimmung des Mannigfaltigen ist die von dem Altertum überlieferte, damals allgemein übliche. Er hat sie nicht direkt von Aristoteles, wohl aber entnimmt er ihm einige nähere Bestimmungen. So aus der Poetik c. 7 die Bemerkung, daß das Schöne eine bestimmte, leichtüberschaubare Größe haben müsse; daß weder ein gar zu kleines Ding schön sein könne, weil das Bild zur Undeutlichkeit zusammenfließe, noch ein gar zu großes, weil sich dies nicht überschauen lasse[1]. An einer früheren Stelle[2] polemisiert er gegen diese Behauptung. Er meint, dies gelte nicht für die Poesie, sondern nur für die Schönheit der körperlichen Dinge und auch hier nur, sofern sie durch das menschliche Auge erblickt werden. An und für sich könne auch das Kleinste schön sein und ein schärferer Gesichtssinn werde auch hier Ordnung und Harmonie der Teile wahrnehmen, wie dies bei dem mikroskopischen Sehen wirklich der Fall sei. Der Pinsel des Poeten besitze jedenfalls die Macht die Schönheiten des Kleinen wie des Großen dem Gemüte lebhaft und deutlich vorzumalen, die dem leiblichen Auge versagt seien. Der tiefere Grund dieser Abweichung ruht in einer anderen Fassung des Schönheitsbegriffes; Breitinger läßt nämlich das Moment der sinnlichen Wahrnehmbarkeit, das phaenomenon Baumgartens, aus seiner Definition des Schönen. Auch in der Frage nach dem Grund des ästhetischen Ergötzens hält er sich an Aristoteles. Er führt mit diesem (Rhetor. I, 11) die letzte Quelle auf das μανθάνειν

[1] Krit. Dichtkunst II, 106.
[2] Krit. Dichtkunst I, 121 ff.

und θαυμάζειν, den angeborenen Wissenstrieb und die Lust am Wunderbaren zurück. Gilt dies für das Natur- wie für das Kunstschöne gleichmäßig, so führt er für das Ergötzen, das uns die Kunst gewährt, mit Aristoteles noch die dem Menschen angeborene Freude an einer wohlgelungenen Nachahmung an. Doch geht auch diese Lust zuletzt auf das μανθάνειν und θαυμάζειν zurück. Da das Lernen und die Verwunderung mit Lust verbunden seien, so verursache eine gelungene Nachahmung notwendig Ergötzen, auch wenn der nachgeahmte Gegenstand an sich widrig sei[1]. Über diese ganz äußerliche Begründung der ästhetischen Lust, wie sie bei Aristoteles vorliegt, ist Breitinger nicht hinausgekommen. Es hängt dies bei ihm, wie bei Aristoteles, mit der falschen Fassung der Kunst als Nachahmung zusammen. Damit fällt allerdings die ästhetische Lust notwendig in die verwundersame und belehrende Wahrnehmung der Ähnlichkeit des Abbilds mit dem Urbild. Spezieller geht Breitinger natürlich auf die Partien der Aristotelischen Poetik ein, die sich direkt auf die Dichtkunst beziehen. Über die mannigfachen stilistischen Bemerkungen können wir hinweggehen.

Wir haben schon mehrfach bemerkt, daß einer der Grundgedanken der Schweizer von Anfang an ist, daß der Dichter, um seine Leser oder Zuhörer mit sich fortzureißen, sich zuerst selbst in die betreffende Situation versetzen und so in seinem Gemüte den beabsichtigten Affekt zuerst selbst erzeugen müsse. Breitinger bemerkt richtig, daß Aristoteles zuerst diese Lehre aufgestellt habe (Poët. cap. 17). Eine verwandte Bemerkung entnimmt er der Rhetorik II, 1, daß der Redner bei einer Gerichtsverhandlung darauf bedacht sein müsse die Richter, um sie zu gewinnen, in die rechte Gemütsstimmung zu versetzen. Denn Liebe und Haß, Aufregung und Gemütsruhe sehen die Dinge ganz anders an. Er führt nun diesen Gedanken weiter aus in dem Abschnitt: „Wie gemeinen Dingen ein Schein der Neuheit zu geben sei[2]." Die Leidenschaften sehen alles mit eigenen und ganz anderen Augen an, als ein gesetztes, von der Vernunft geleitetes Gemüt. Die Liebe sieht die Vollkommenheiten des geliebten Gegenstandes durch ein Vergrößerungsglas an, während der Haß den tubum opticum umkehrt und sie so verkleinert sieht. Er zieht daraus den Schluß für das Verfahren des Dichters: der Poet darf, um das Gemüt der Leser für seine Gegenstände und Personen zu interessieren, die Umstände, in denen diese sich befinden, nicht der Wirklichkeit gemäß d. h. so darstellen, wie sie einem Unbeteiligten vorkommen, sondern er muß sie in dem Maß ver-

[1] Krit. Dichtkunst I, 61 ff. Vgl. Arist. Poët. cap. IV und Rhet. I, 11.
[2] Krit. Dichtkunst I, 307 ff.

größern oder verkleinern, wie sie seinen dargestellten Personen in ihrem jeweiligen Gemütszustand erscheinen. Er rühmt sich am Schlusse der langen Erörterung jene Lehre des Aristoteles erweitert zu haben. In der That aber giebt er nur einer speziellen Bemerkung des Aristoteles eine allgemeinere Fassung. Immerhin ist sein Versuch jene Lehre tiefer psychologisch zu begründen beachtenswert. Hierin liegt ja eben sein Fortschritt über Gottsched hinaus, daß er mit dem Versprechen, die ästhetischen Fragen aus der Natur des menschlichen Geistes zu erklären, wirklich Ernst macht. Er verfolgt hier mit Glück die von den Franzosen und Engländern ausgehende Richtung auf tiefere psychologische Begründung der ästhetischen Fragen, wie dies dann das charakteristische Merkmal der philosophischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts ausmacht.

In den früheren Schriften sehen die Schweizer in der Poesie nichts als eine photographisch treue Nachahmung der Natur und legen demgemäß den Hauptwert auf die Beschreibung. In den reiferen Werken nun erschließt sich Breitinger durch Richardson und Muratori das richtige Verständnis für das künstlerische Verfahren, wie wir oben gezeigt haben. Auch für diese neue bessere Einsicht sucht und findet er Beweisstellen bei Aristoteles. Er zitiert den schon von Scaliger und den Späteren angeführten Satz des Aristoteles Poët. c. 25, daß der Dichter die Dinge nachahme entweder οἷα ἦν ἢ ἔστιν, ἢ οἷά φασιν καὶ δοκεῖ, ἢ οἷα εἶναι δεῖ[1]. Im ganzen richtig giebt er die Aristotelische Stelle so wieder: die poetische Wahrheit muß gegründet sein entweder auf dem Zeugnis der Historie oder der Sage und eines angenommenen Wahnes, oder in einer „Vermehrung oder Verminderung der wirklichen Vollkommenheiten“. Auf den ersten Punkt geht er hier nicht ein; an einer andern Stelle bemerkt er mit Berufung auf Aristoteles, daß der Dichter auch das Wirkliche nicht nach der Wirklichkeit, sondern nach der Wahrscheinlichkeit darstellen müsse. Unter die zweite Rubrik bringt er seltsamer Weise die der freischaffenden dichterischen Phantasie entsprungenen Wesen, wie die Miltonschen Engel und Teufel und ähnliches unter. Die Berechtigung zu solchen neuen Schöpfungen leitet er aus der mißverstandenen Leibnitzschen Lehre von den unendlich vielen möglichen Welten ab. Da die Poesie eine Nachahmung der Schöpfung, nicht allein in dem Wirklichen, sondern auch in dem Möglichen ist, so muß sie auch dem letzteren ihre Stoffe entnehmen. Aber hier eben gilt es, daß die Behandlung poetisch wahr, d. h. wahrscheinlich ist. Seltsamer Weise findet er diese Wahrscheinlichkeit in der Übereinstimmung

[1] Krit. Dichtkunst I, 137.

mit der Sage und dem allgemeinen Wahne, während er an einer anderen Stelle richtig nur die innere Wahrheit dieser Neuschöpfung verlangt. Daß dies ganz verschiedene, unvereinbare Gesichtspunkte sind, und daß nur der letztere richtig ist, sieht er nicht. Besser ist seine Erörterung über das *οἷα εἶναι δεῖ*, die leider an verschiedene Stellen zersplittert ist. An unserer Stelle (I, 137) erklärt er es durch „Vermehrung oder Verminderung der wirklichen Vollkommenheiten"; er meint offenbar das, was wir unter Idealisieren verstehen. Er beruft sich an einer anderen Stelle auf Poët. c. 16, daß der Dichter wie der Portraitmaler seine Personen zwar naturtreu aber doch verschönert wiedergebe, und führt diesen Gedanken mit Berufung auf c. 2 dahin aus, daß der Dichter einen hervorstechenden Charakterzug oder eine Leidenschaft auf einen solchen Grad erhöhe, daß sie über alle anderen die Oberhand gewinne und in alle Handlungen einfließe[1]. — Hieran knüpft er die von uns oben gegebene Lehre von der abstractio imaginationis, erläutert diese durch die Berufung auf Poët. c. 9 über den Unterschied der historischen und der dichterischen Darstellung und schließt seine Erörterung mit den Worten des Aristoteles, daß die Poesie philosophischer und gehaltvoller sei, als die Geschichte. Deutet er so die Aristotelische Formel richtig auf die innere Wahrheit, auf die Übereinstimmung sämtlicher Züge zum Gesamtbilde, so verlangt er mit Berufung auf Poët. c. 6 und 15 besonders für die Charaktere des Dichters, daß sie diese innere Einheit zeigen und ebenso für die Handlungen, daß sie sich mit innerer Notwendigkeit aus dem gegebenen Charakter oder der herrschenden Leidenschaft ergeben.

So hat Breitinger mit Ausnahme der speziell das Drama und Epos betreffenden Partien alle fruchtbaren Gedanken der Aristotelischen Lehre, wie sie in der Poetik und Rhetorik vorliegen, für seine Theorie verwertet. Die Lehre von den tragischen Affekten der Furcht und des Mitleids, von der Reinigung der Leidenschaften führt er nur gelegentlich an, gewinnt aber durch Anschluß an Dubos eine Erklärung des Unterschieds der Eindrücke der Wirklichkeit und der künstlerischen Nachbildung, speziell in der Tragödie, die vor der Aristotelischen Lehre der Katharsis jedenfalls den Vorzug hat, zugleich verständlich und wahr zu sein. Daneben sucht er das, was Aristoteles nur als Thatsache anführt, der Richtung der Zeit gemäß tiefer psychologisch zu begründen. So steht das, was er für das Verständnis des Aristoteles gethan, weit über Gottsched. Daß er sein richtiges Verständnis durch das Studium von Dacier, Muratori, Dubos gewonnen, thut für die

[1] Krit. Dichtkunst I, 285 ff.

damalige Zeit nichts zur Sache. Zudem hat er diese Anregung vielfach selbständig verarbeitet, ähnlich, wenn auch weit nicht in dem Maße von Originalität wie später Lessing in den reifen Werken des Laokoon und der Dramaturgie.

Wichtiger ist, was Breitinger für Homer gethan, womit er zugleich wenigstens indirekt auch eine richtigere Einsicht in das Wesen der epischen Poesie angebahnt hat. Ein wirkliches Verständnis für das Volksepos dürfen wir natürlich nicht erwarten: dies finden wir auch bei Aristoteles und Lessing nicht. Für Breitinger ist, wie wir oben gesehen haben, das Heldengedicht nichts anderes, als eine prächtige und ausgeführte Fabel, die irgend eine moralische Wahrheit veranschaulicht. Wie wenig man damals die geschichtlichen Voraussetzungen des Volksepos ahnte, geht aus dem hohen Wert hervor, den man auf die angebliche große Gelehrsamkeit Homers nach dem Vorgang der antiken Rhetoren und Grammatiker legte. Breitinger meint, Homer hätte sich selbst übertroffen, wenn er die großen wissenschaftlichen Fortschritte unserer Zeit gekannt hätte. Er legt, wie bei der Poesie überhaupt, so ganz besonders bei Homer den Hauptwert auf die sog. poetischen Gemälde und Gleichnisse. „Wenn ich“, sagt er, „nach ungefähr 30 saeculis von dem Wert der Ilias und der Odyssee urteilen darf, so muß ich sagen, daß ich diese beiden Gedichte nur in dem einzigen Punkt der Gleichnisse für unübertrefflich halte[1].“ Breitinger hat, wie er selbst sagt, ein vollständiges Inventar sämtlicher Gleichnisse bei Homer angelegt und dabei gefunden, daß nicht nur Virgil, sondern auch sämtliche neuere deutsche Dichter Opitz, Besser, König, Günther u. a. alle ihre ausgeführten Gleichnisse von Homer entlehnt haben. Das dicke Buch von den Gleichnissen ist fast nichts anderes, als eine eingehende Besprechung fast sämtlicher Homerischer Gleichnisse. Ilias und Odyssee, sagt er, können wir als zwei Bildersäle betrachten, in denen eine unzählige Menge der vortrefflichsten Originale und Meisterstücke Homers aufgestellt sind.

Innerhalb dieses beschränkten Gesichtskreises nun findet sich manche treffende Bemerkung, die freilich selten original ist. Er hält sich hier an die Verteidiger der Alten, besonders an die beiden Dacier und Dubos und ganz besonders an Pope. Letztern schreibt er, auch wo er ihn nicht nennt, oft wörtlich aus. Wir greifen, da es sich nur um eine Wiedergabe fremder Ansichten[2] handelt, nur die wichtigeren Punkte heraus. Die Entdeckung Lessings, daß Homer die Schilderung von Gegenständen in die Erzählung von Handlungen umsetzt, hat schon

[1] Gleichnisse p. 277.
[2] Vgl. Braitmaier, Homer und Virgil seit Scaliger bis Herder.

Breitinger geahnt. Er sagt: „Homer stellet die Sachen nicht allein von ihrer äußerlichen Figur und Beschaffenheit dar, sondern von ihrer Absicht und Wirkung, und weiß sie dadurch über die Maßen zu erhöhen und recht beweglich vorzustellen." Noch deutlicher drückt er das in folgender Stelle aus, worin er das Verhältnis von Homer und Virgil charakterisiert[1]: „Homer ist viel ausführlicher in der Ansetzung derjenigen Umstände, die dazu dienen, die Sachen sichtbar vor Augen zu stellen und seinen Gemälden viel Bewegung, Handlung und Leben mitzuteilen: hingegen ist Virgil viel kürzer und sucht seinen besten Vorteil in Beiwörtern, so die Gestalten und Beschaffenheiten der Dinge erklären; die Begriffe liegen bei ihm viel enger zusammengepresset und seine Gemälde haben ein kunstreicheres Aussehen, da in den Homerischen Schildereien die Kunst mehr in der Wahl der Gedanken und vorteilhaftigsten Umstände, als in der Höhe und dem Glanz der Farben bestehet und unter einem einfältigen und natürlichen Ansehen versteckt liegt.... Jede von diesen beiden Arten zu malen hat ihren besonderen Wert. Die Homerische hat einen Originalcharakter und macht sich dem mehreren Haufen angenehm; die Virgilsche hat viel mehr Kunst und ist gelehrter. Homer war der größte Genius, Virgil der beste Künstler. In dem einen (Virgil) bewundern wir den Werkmeister, in dem andern das Werk[2]." Hier haben wir bereits auch eine Ahnung von dem Unterschied zwischen Volksepos und Kunstepos. Noch tiefer geht, was er über den großen Reichtum Homers und die große Armut Virgils an trefflich gezeichneten Charakteren sagt und dann zeigt, wie die Homerischen Helden stets ihrem Charakter gemäß sprechen, während die Reden bei Virgil meist allgemeine Gedanken und Betrachtungen seien, die sich im Munde jeder anderen Person bei gleicher Gelegenheit ebenso schicken würden. Homer mache uns zu Zuhörern, Virgil lasse uns Leser bleiben. Indes die schönen Stellen, in denen diese Gedanken ausgeführt sind, sind wörtlich aus Pope übersetzt. — Auch ein Verständnis für den epischen Stil zeigt er, sofern er die anschaulichen, weit ausgeführten Schilderungen und Gleichnisse Homers, die ja einen Hauptpunkt der Angriffe der Modernen in Frankreich gebildet hatten, als echt poetisch verteidigt, freilich auf eine Weise, die wieder sein Schwanken zwischen der alten Schultheorie und der neuen, richtigen Einsicht zeigt. Wenn eine Schilderung, sagt er, Eindruck machen soll, muß das Gemüt des Lesers länger darauf verweilen können. Ferner: kleine und absonderliche Um-

[1] Krit. Dichtkunst I, 41 f.

[2] Krit. Dichtkunst I, 43. Diese aus Pope entnommene Charakteristik geht auf Scaliger zurück.

stände dienen öfter, eine Sache in das rechte Licht zu setzen, wie Schönheitspflästerchen die weiße Farbe der Haut. Homer, sagt er weiter, liebt mehr ausgeführte Gleichnisse, damit er der Unwissenheit und Ungeschicklichkeit der Leser dadurch zu statten komme; dahingegen Virgil, weil er für eine geschicktere und mehr erleuchtete Zeit geschrieben, seine Gleichnisse habe kürzer halten können. Auch dies ist ein beliebter Gemeinplatz der Verteidiger Homers. So hat Breitinger an der Hand von Pope bei uns den Sinn für die schlichte Naturwahrheit, die naive Anschaulichkeit, die treffliche charakteristische Zeichnung Homers erschlossen. Die Erkenntnis, die zuerst Blackwell aufgegangen, daß das Epos das Produkt einfacher ursprünglicher Kulturverhältnisse ist, wo noch alles Leben, Denken und Sprache selbst noch Poesie ist, findet sich bei ihm noch nicht. Wahrscheinlich kannte er die geniale, kurz zuvor erschienene Schrift von Blackwell; wenigstens geben die Streitschriften die Übersetzung eines Stücks davon. Verwertet hat er die Schrift nicht, so wenig als Lessing. Dies hat erst lange nachher der junge Herder gethan; aber den Schweizern gebührt doch das Verdienst, zuerst darauf aufmerksam gemacht zu haben.

Auch für die französische Litteratur haben die Schweizer mehr gethan als Gottsched; sie sind von Anfang an von den Engländern und Franzosen zugleich ausgegangen. Je mehr sie aber mit der englischen und französischen Litteratur vertraut werden und zugleich ihre Kunsteinsicht an Reife und ihr Geschmack an Sicherheit gewinnt, desto mehr finden sie sich zu den Engländern und unter den Franzosen zu der englisierenden Richtung, als deren Hauptvertreter wir Dubos und Montesquieu betrachten dürfen, hingezogen. Der Umfang ihrer Kenntnis der französischen Litteratur ist ziemlich bedeutend. Sie kennen die klassische französische Tragödie und Komödie; sie erwähnen fast alle bedeutenden Schriftsteller von Malherbe an, besonders die Schriftsteller der querelle des anciens et des modernes. Da der Streit sich vornehmlich um Homer und Aristoteles drehte, denen Breitinger ein eingehendes Studium gewidmet hatte, so mußte er natürlich auch auf die einschlägige französische Streitlitteratur eingehen. Auf eine prinzipielle Erörterung der allgemeinen Frage nach der Art und den Bedingungen des Fortschritts im Gebiet der Kunst und Wissenschaft lassen sie sich nirgends ein, sondern beschränken sich darauf, die Angriffe der Modernen im einzelnen zu widerlegen. Dabei halten sie sich in ihrem Raisonnement meist an das, was die Verteidiger der Alten in Frankreich vorgebracht hatten, doch nicht ohne es selbständig zu verwenden oder auch zu berichtigen. Besonders in dem Buch über die Gleichnisse kommt Breitinger natürlich immer wieder auf

die Homerische Frage in ihrer damaligen Gestalt zurück; waren ja doch gerade die Gleichnisse Homers der vorzüglichste Gegenstand des Angriffs und der Verteidigung. Ähnlich wie sich Breitinger gegen die Perrault und Lamotte wendet, so Bodmer gegen Voltaire und Magny, die Gegner und Verunglimpfer Miltons. Bodmer knüpft hier eine der bei den Schweizern so seltenen allgemeinen Reflexionen an, eine Bemerkung über die nationale Beschränktheit des französischen Volksgeistes, vermöge deren sich die Franzosen wenig in die Geistesart anderer Kulturvölker zu versetzen und sie anzuerkennen vermögen. Er leitet den Widerwillen der Franzosen gegen Milton eben von dieser ihrer Eigenart ab. Später hat Mendelssohn in der Besprechung von Bitaubes Homerübersetzung den Gedanken Bodmers weiter ausgeführt[1].

Den weitaus wichtigsten Teil der französischen Litteratur bildet das Drama und die daran sich anknüpfenden kunsttheoretischen Untersuchungen. Für den Mangel an Sinn und Interesse für das Drama bei den Schweizern höchst bezeichnend ist die Thatsache, daß sie dies so wenig in den Kreis ihrer Betrachtung ziehen. Sie nennen von den Tragikern Corneille, Racine, Lamotte, Voltaire, von Lustspieldichtern Moliere, Destouches und Marivaux, doch alle nur gelegentlich. Am höchsten stellen sie unter den Tragikern Corneille. Bodmer rühmt an ihm seine große Kunst sich in die verschiedenen Zeiten und Völker, denen er seine Stoffe entnehme, zu versetzen und seine Personen nach Sitte und Gesinnung ihrem Nationalcharakter gemäß zu zeichnen. Er entnehme fast alle seine Personen der Geschichte, behalte aber nur die charakteristischen Züge derselben bei mit Beseitigung aller nebensächlichen und zufälligen und steigere jene so, daß irgend eine heroische Tugend in seinem Helden herrschend hervorleuchte. In dem Tadel französischer Kritiker, seine Helden seien bessere Römer und Karthager als die wirklichen geschichtlichen, sieht er mit Recht ein großes Lob[2]. Leider ist sein Urteil über die historische Treue der Corneilleschen Zeichnung unrichtig. Bodmer findet ferner die französische Tragödie an Hoheit der Gesinnung und der Sprache selbst der griechischen überlegen. Bei dieser hohen Schätzung Corneilles ist das verkehrte, abschätzige Urteil über den Cid, daß er wohl den augenblicklichen Beifall der Menge erhalten, aber vor der nachträglichen Prüfung der Kunstkenner nicht bestanden sei, höchst auffallend[3]. Breitinger erwähnt

---

[1] Krit. Abh. v. d. Wunderb. p. 12.
[2] Gem. der Dichter p. 422 und 515.
[3] Vorrede zur Krit. Dichtkunst Band I.

Corneille nur in ein paar Zeilen und rühmt ebenfalls mit zweifelhaftem Verständnis an ihm, daß er die Natur der Leidenschaften so gründlich erkannt und geschildert habe. Über Racine findet sich bei Bodmer nur die gelegentliche Behauptung, daß er Sitten und Charaktere nicht so historisch treu zu schildern vermöge wie Corneille. Gegen Voltaire spitzt er diesen Vorwurf dahin zu, daß seine Griechen und Juden nichts als Franzosen seien; doch findet er merkwürdiger Weise seine Alzire echt peruanisch. — Über Molière findet sich eine Äußerung nur bei Bodmer, daß er Terenz an tiefer Kenntnis des menschlichen Herzens und trefflicher Zeichnung der Charaktere gleichkomme, außer wo er sich von dem possenhaften Geschmack seines Publikums verführen lasse. Auch übertreibe er sehr gerne seine Charaktere, so im Geizigen. Offenbar höher stellt er die nachklassischen Lustspieldichter Destouches und Marivaux. An letzterem rühmt er, ähnlich wie später nach ihm Gottsched an Destouches, daß er den lebhaften und geistreichen Ton der feinen Welt in seinen Stücken trefflich wiedergebe. Das wenige, was die Schweizer über das französische Drama geben, sind nur die abgetretenen Urteile älterer französischer Schriftsteller. So ist es kein Wunder, daß sie sich auch mit der reichen theoretischen Litteratur über das Drama nicht befassen; Bodmer kennt, wie wir gesehen, die Discours von Corneille, ob wirklich aus eigener Lektüre, ist nicht festzustellen. Jedenfalls steht er Conti gegenüber in der Lehre von den tragischen Leidenschaften im ganzen auf dem Standpunkt von Corneille. Breitinger hätte bei seiner eingehenden Beschäftigung mit Dubos auch Gelegenheit gehabt auf die Tragödie einzugehen; doch thut er dies nicht.

Das Verdienst der Schweizer um die französische Litteratur besteht darin, daß sie in dem Streit der Antiken und Modernen der Gottschedschen Schule gegenüber die ersteren zum Wort gebracht haben; noch mehr in der Einführung der geistvollen Geschichtsauffassung Voltaires und Montesquieus durch Bodmer und der tieferen, wirklich aus dem Wesen des menschlichen Geistes abgeleiteten ästhetischen Theorie von Dubos durch Breitinger. Für Geschichte zeigt Bodmer schon in den Diskursen ein großes Interesse und verlangt eine geistvollere Behandlung derselben. Er legt besonderen Wert auf allgemeine Charakteristik von einzelnen hervorragenden historischen Persönlichkeiten, wie von ganzen Völkern und Zeiten, auf pragmatische Verbindung der Thatsachen und Ergründung ihrer Ursachen. Voltaire als Geschichtsschreiber schätzt er wegen der Kunst allgemeiner Charakteristik, wie wegen seiner politischen und philosophischen Reflexionen sehr hoch, ganz besonders sein Zeitalter

Ludwigs XIV[1]. Ein noch größeres Verdienst ist es, daß er auf Montesquieu aufmerksam gemacht hat. Die lettres Persanes führt er an, ohne den Verfasser zu nennen, nur wegen der angeblichen glücklichen Nachahmung des orientalischen Tons in der Darstellung. Eingehend bespricht er die kleine Schrift: Betrachtungen über die Ursachen der Größe und des Verfalls ꝛc.[2]; er rühmt daran die treffliche Zeichnung des Charakters des römischen Volkes durch alle Wechselfälle seiner Geschichte hindurch, die sichere Erforschung der verborgenen Räder, die diese Welt bewegten, die Ableitung des Nationalcharakters aus natürlichen Ursachen, Klima, Bodenbeschaffenheit, Lebensweise. Es war dies eine Lieblingsidee der Zeit, die damals noch relativ neu mit Begeisterung und hoffnungsvoller Zuversicht vorgetragen wurde. Für die damalige Zeit war die Aufstellung dieses Gesichtspunkts ein entschiedener Fortschritt und es ist ein wirkliches Verdienst Bodmers, ihn in Deutschland eingeführt zu haben. Auch Dubos zitiert er mehrfach als Vertreter dieser historischen Richtung[3]. Wir erkennen in all diesen Äußerungen den gesunden realistischen, echt historischen Sinn Bodmers.

Breitinger, dem dies Interesse abzugehen scheint, zeigt dafür eine umfassendere Belesenheit in dem kritisch-theoretischen Gebiet der französischen Litteratur. Er beherrscht die ganze Litteratur über die querelle des anciens et des modernes mit selbständigem Urteil. Doch sein Hauptverdienst ist, daß er Dubos eingehend berücksichtigt und dessen Grundgedanken bei uns eingeführt hat. König war ihm hierin vorangegangen, aber dessen Anregung ist unbeachtet geblieben. Erst Breitinger ist es, der weitere Kreise auf das so überaus fruchtbare Werk aufmerksam gemacht hat. Er ist auch hier Vorgänger des Berliner Kreises. Vielfach benützt er die verständigen, von echt historischem Gesichtspunkt ausgehenden Bemerkungen von Dubos gegen den Vorwurf der angeblichen Sittenroheit (grossièreté), den die Modernen der Homerischen Heldenwelt machten. Hierüber können wir hinweggehen. Ebenso entlehnt er von Dubos die treffende Ausführung, daß die Malerei den Ausdruck der Affekte individuell wahr darzustellen habe und erweitert dies auch auf die Poesie und Kunst überhaupt. In ähnlicher Weise verallgemeinert er die Ansicht von Dubos über die Behandlung historischer Stoffe durch den tragischen Dichter. Dubos will Aristoteles gerne zugeben, daß die Dichtkunst philosophischer sei als die Ge-

[1] Poet. Gemälde p. 410 und 452 f.
[2] Poet. Gemälde p. 445 ff.
[3] Poet. Gemälde p. 448.

schichte und daß ein Gedicht oft weit mehr innere Wahrheit besitze als die Wirklichkeit. Aber in historischen Dingen, sagt er, sehen wir nicht auf diese metaphysische Wahrscheinlichkeit, sondern auf Wirklichkeit. Der Dichter darf deshalb weder gegen die bekannte Geschichte noch Sage verstoßen, weil eben dadurch auch die poetische Wahrscheinlichkeit untergraben wird. Breitinger führt die betreffende Stelle an, wendet das, was Dubos über die Tragödie sagt, auf die Dichtkunst überhaupt an; da ihm der Sinn für Epos und Drama verschlossen war, vermag er die wirkliche Bedeutung und Tragweite jener Ausführung nicht recht zu erkennen. Wenn er den Satz von Dubos, daß oftmals ein Gedicht, das gegen die Kunstregeln verstoße, aber sich durch Erfindung oder Einzelschönheiten auszeichne, weit mehr gefalle als ein regelmäßiges, beistimmend anführt, obwohl er seiner sonstigen Ansicht, daß die Regelmäßigkeit ein unumgängliches Erfordernis eines Gedichtes sei, geradezu widerspricht, so finden wir auch hierin die durch seinen Mangel an Konsequenz und die mehr kompilatorische Art seiner Arbeit bedingte Unsicherheit. — Besonders zeigt sich dies in seiner Stellung zu dem Grundgedanken der Dubosschen Theorie. Er adoptiert die epochemachende Lehre von Dubos über Ursprung und Wesen des Vergnügens, das uns die Kunst, besonders auch die Darstellung in der Wirklichkeit widriger Gegenstände gewährt. Aber er erkennt nicht, daß damit die Ableitung aus dem μανθάνειν und θαυμάζειν entbehrlich wird, und besitzt nicht die resolute Konsequenz, die oberflächliche Ableitung aus der Wahrnehmung der Ähnlichkeit mit Dubos frischweg über Bord zu werfen, sucht vielmehr Aristoteles und Dubos zu kombinieren. Eine unparteiische Geschichtsschreibung wird aber seine Leistung nicht nach unsrer heutigen ästhetischen Einsicht bemessen, sondern als den richtigen Maßstab den Mendelssohn-Lessingschen Briefwechsel über Tragödie von 1756 und 1757 als die nächste Etappe in der Geschichte unsrer Frage anlegen. Auch Lessing sucht hier Aristoteles und Dubos zu kombinieren. Aber während Breitinger mit Dubos die Wirkung der Tragödie in die künstlerisch gemäßigte, oder, wie er sagt, gereinigte Erregung der Affekte, des Mitleidens und der Furcht setzt, findet sie Lessing in der moralischen Besserung, in der Reinigung von den Leidenschaften, die den tragischen Helden ins Verderben stürzen. Auf der andern Seite erkennt Lessing, von Dubos belehrt, daß mit dessen Grundsatz die Ableitung der ästhetischen Lust aus der Vergleichung zwischen Urbild und Nachbild wie aus der Illusion völlig entbehrlich wird. Die Berliner sind 1757 in der Erklärung der ästhetischen Lust nicht weiter als Breitinger 1740, und in der Auffassung der Wirkung der Tragödie und der Reinigung der Leidenschaften steht Lessing hinter ihm zurück;

freilich weist seine gewandtere Dialektik und seine resolutere Logik bereits auf seine künftigen großen Erfolge auf diesem Gebiete hin.

Allgemein anerkannt ist ihr Verdienst um die Einführung der englischen Litteratur. Doch besteht dies mehr nur in einer allgemeinen Anregung, die sie gegeben haben. Ihre Kenntnis der englischen Litteratur, auch der schönwissenschaftlichen, ist dem Umfang nach sehr bescheiden. Sie kennen den Spectator, von Locke das Buch über die Erziehung, Shaftesburys caracteristics, Butlers Hudibras, den Bodmer übersetzt hat, Popes essay on criticism und den essay on man. Am wichtigsten ist die einsichtige Benützung der Popeschen Abhandlungen über Homer und die Hinweisung auf Blackwell für unsere Litteratur geworden.

Bei ihrem geringen Interesse und Verständnis für das Theater dürfen wir kein näheres Eingehen auf das englische Drama erwarten. Bodmer bespricht die Sophonisbe von Lee im Vergleich mit den gleichnamigen Stücken von Trissino, Corneille und Lohenstein. Dieser Vergleichung hatte er schon in der Schrift über die Einbildungskraft einen eigenen Abschnitt gewidmet; in der Schrift über die Gemälde wiederholt er kurz sein ungünstiges Urteil über das Stück von Lee. Den Glanzpunkt der dramatischen Leistungen der Engländer findet er in dem Cato des von ihm hochverehrten Addison. Er sieht, wie wir wissen, bei der Tragödie vor allem auf die Zeichnung der Charaktere und so findet er einen besonderen Vorzug dieses Stücks darin, daß Cato stets seinem Charakter gemäß redet. Einen Fortschritt in seiner dramatischen Einsicht hat Bodmer nicht gemacht, wir müssen eher einen Rückschritt konstatieren. In dem Buche über die Einbildungskraft nennt er neben Terenz und Moliere als solche, die treffliche Gemälde der Menschen gemacht haben, die Engländer Congreve, Cibber und Johnson (s. o. S. 78). Diesen Exkurs über die englische Komödie hat er in der Parallelstelle der Gemälde der Dichter weggelassen und durch eine entsprechende Stelle über Destouches und Marivaux ersetzt. Offenbar schätzt er zuletzt das nachklassische französische Lustspiel höher als das englische. Prinzipiell ist er für das Charaktermäßige, für die individuelle Ausprägung, aber sein Geschmack hält mit dieser theoretischen Einsicht nicht gleichen Schritt. Offenbar ist ihm das englische Lustspiel wegen seiner derb realistischen Haltung unsympathisch. Mit aus demselben Grund ist es wohl zu erklären, daß er Shakespeare, der doch im Spectator gerade so wie Milton rehabilitiert wird, nahezu ignoriert, während er von Corneille und den französischen Tragikern überhaupt rühmt, daß sie den Charakteren in den Reden ihrer Personen eine Ausbreitung, Erhöhung und Lebhaftigkeit mitgeteilt haben, wie man

sie selbst in den griechischen Tragödien nicht finde[1]. Nur zweimal führt er Shakespeare als „Sasper" an. Das einemal rühmt er nach dem Spectator seine treffliche Schilderung von Jagdhunden, das andremal die seiner „Geister und Phantasiewesen"[2]. Für die meisterhafte Darstellung der Leidenschaften hatte er also kein Auge. In Shakespeare steckte ihm offenbar zu viel Poesie; er war zu tendenzlos, ohne religiöses wie ohne politisches Pathos, ohne das sich Bodmer keine Poesie denken konnte. Wer so wie er für Milton schwärmt, kann Shakespeare nicht verstehen. In der Einführung Miltons ruht nahezu das einzige Verdienst der Schweizer um die englische Litteratur und in der maßlosen Überschätzung desselben zeigt sich ihre eigenartige Stellung, die Stärke, wie die Schwäche ihrer Geschmacksrichtung. Gegenüber der schalen, nüchternen, inhaltlosen, versifizierten Prosa, die damals in Deutschland als Poesie galt, dringen sie auf Schwung der Begeisterung, auf reiche, originale Phantasie und zwar nach dem Gesetz, daß die geschichtliche Entwicklung sich in Gegensätzen bewegt, in ganz übertriebener Weise. Ferner kommt bei ihnen, den Bürgern des frommen, ehrenfesten Zürichs, noch hinzu der strengreligiöse Charakter. Dies alles nun finden sie bei Milton. Der Stoff, den er wählt, wo es sich um die höchsten Interessen nicht eines einzigen Volkes sondern der ganzen sündigen Menschheit handelt, wo die höchsten Personen, nicht Könige, Fürsten, sondern Gott und die Engel, Satanas und die Teufel selbst auftreten, ist der denkbar höchste für ein Epos. Sodann enthält dies Gedicht vermöge dieses seines Stoffes das Wunderbare, das ihnen die Seele der Poesie ist, nach Menge wie nach Grad im höchsten Maße, und endlich ist es mit einer hinreißenden Glut religiöser Begeisterung geschrieben. Dies also sind alles Eigenschaften, die Bodmer im Verlorenen Paradies den Höhepunkt aller Dichtung sehen ließen; es sind dieselben Eigenschaften, die nach ihm den Wert der Messiade ausmachten. Wir denken heute über letztere und auch über Milton wesentlich anders; denn wir legen einen ganz anderen Maßstab an das Epos an. Aber für jene nüchterne, gemüts- und phantasiearme Zeit war die Aufstellung jener ästhetischen Forderungen eine That und für diese war das Verlorene Paradies das klassische Beispiel, das für diese Theorie wie geschaffen schien. Wir werden hier in ganz

---

[1] Poet. Gemälde p. 493.

[2] Poet. Gemälde p. 170 und 593. Außerdem nennt er ihn noch in der Vorrede zu der Schrift über das Wunderbare und in der Abhandlung über Miltons Schreibart, Streitschrift Nr. 3.

anderer Weise, als man dies bei Gottsched thut, die Berücksichtigung der Zeitverhältnisse verlangen, den relativen Wert der Leistung betonen dürfen. Daß die Einführung Shakespeares weit fruchtbarer für die deutsche Litteratur geworden ist, ist selbstverständlich; aber sie ist weit nicht in dem Maße das Verdienst eines einzelnen, wie dies mit der Einführung Miltons durch Bodmer der Fall ist. Und wenn das klassische Drama Lessings, und noch mehr das Göthes und Schillers ohne Shakespeare nicht denkbar ist, so hat Klopstock nicht bloß im Messias, sondern auch in den Oden seine Anregung durch Milton gefunden.

Von größtem Interesse ist für uns natürlich ihre Stellung zur gleichzeitigen deutschen Litteratur. Von Anfang geht ja bei ihnen in all ihren Schriften die litterarische Kritik mit der Kunsttheorie Hand in Hand. Bodmer hat außerdem in einem eigenen, größeren Gedichte „Charakter der Teutschen Gedichte" eine zusammenhängende Darstellung der Geschichte der deutschen Poesie gegeben. Die kleine Schrift erschien zuerst anonym und ohne Jahrzahl und Druckort, wie die meisten älteren Schriften Bodmers, im Selbstverlag, jedenfalls nicht nach 1734 [1]. — Wir vermögen der Schrift, die mehr als irgend eine andere die stilistische Unbeholfenheit und Geschraubtheit Bodmers zeigt, nur wenig für unsern Zweck zu entnehmen. Es ist, von den ersten 172 Versen abgesehen, welche die Geschichte vor Opitz behandeln, nur eine systematische Zusammenfassung dessen, was Bodmer schon früher in den Diskursen und in der Schrift über die Einbildungskraft gegeben hatte. Der richtige historische Takt, der ihn im Gegensatz zu Gottsched in seinen besseren Jahren auszeichnet, zeigt sich darin, daß er unter den älteren Dichtern der neueren Zeit die wirklich gehaltvollsten Brant und Fischart herausgreift. Wenn ihm Gottsched dies als Unwissenheit und Mangel an Geschmack anrechnet, so zeigt er damit nur, wieweit er selbst an Kunsteinsicht wie an historischem Sinn hinter Bodmer zurücksteht. Die Charakteristik nahezu sämtlicher von ihm besprochenen Dichter ist durchaus zutreffend, das Lob nach unserem heutigen Geschmack meist etwas zu stark aufgetragen. Dies gilt besonders von Opitz, der hier noch viel überschwenglicher verherrlicht wird, als in den Diskursen. Wenn er ihn besonders auch wegen seines philosophischen Geistes rühmt, so vermögen wir das heute gar nicht mehr zu verstehen. Tscherning, Fleming, Rist, Gryphius stellt er an Wert hinter Opitz. Über Gryphius als Tragiker, wie

[1] S. den Neudruck von J. Bächtold in den deutschen Litteraturdenkmälern Nr. 12.

über Hoffmannswaldau und Lohenstein wiederholt er nur sein früheres Urteil; das gleiche ist bei Postel und Amthor der Fall. Wie schon früher, führt er auch jetzt die neue Richtung auf Canitz zurück; neu ist, daß er jetzt Besser von ihm trennt und mit richtigem Takte als Mitbegründer der neuen naturwahren und gehaltvollen Dichtung Günther und Haller anführt. Neben ihnen, „um ihren Wagen hüpfend", führt er Rachel, Wernecke und Menke an; dem ersteren weist er schon früher als Satiriker eine sehr hohe Stelle an; auf Wernecke war er offenbar durch König aufmerksam gemacht worden und besorgte später eine Ausgabe seiner Gedichte. Der als Dichter ganz unbedeutende Menke (Philander von der Linde) scheint eine Konzession an die Leipziger zu sein, wie er auch Gottsched wohl nur aus Höflichkeit unter den bedeutenderen Dichtern der Zeit mit aufführt. Sein Urteil über Neukirch hält er auch hier fest, wendet sich aber jetzt speziell gegen seine metrische Telemachbearbeitung. Eine ungewöhnlich hohe Stellung weist er Brockes zu. Was ihm diesen Dichter wert machte, war seine breite Naturmalerei und der religiös-moralische und erbauliche Charakter seiner Dichtung. Brockes bildet nach ihm den Höhe- wie den Schlußpunkt der seitherigen poetischen Entwicklung. Aber noch steht ein großes und weites Gebiet unversuchter Dichtarten kommenden Dichtern offen; noch hat sich kein Deutscher mit Erfolg im Lustspiel, in der Tragödie, im Epos und in der Schilderung der „himmlischen Liebe", einer Lyrik „frei von der Liebe irdischem Brand" nach Art Petrarkas, wie sie der alternde morose Bodmer verlangt, versucht. Für das Epos schlägt er, ähnlich wie Boileau und zwar offenbar in Erinnerung an diesen, einen Stoff aus der neueren Geschichte vor, die Entdeckung Amerikas durch Columbus, und wie Boileau verlangt auch er für diesen modernen Stoff die Einführung der antiken Mythologie, und um die Dissonanz zwischen Stoff und Behandlung noch greller zu machen, auch noch das Eingreifen von Himmel und Hölle, von Engeln und Teufeln.

Wir können unser Urteil über die kleine Schrift dahin zusammenfassen, daß sie von gesundem ästhetischem wie historischem Urteil zeugt, daß sie den zusammenfassenden Abschluß der in den Diskursen begonnenen litterarischen Kritik bildet und daß sie, was die Taxation der einzelnen Dichter betrifft, im ganzen die Grundlage der heutigen Auffassung bildet. Daß Bodmer die gesamte poetische Leistung seiner und der vergangenen Zeit zu hoch anschlägt, kommt davon her, daß wir damals in Deutschland noch keine höheren Muster hatten, nach denen ein Opitz, Günther, Haller und Brockes gemessen werden konnte. Mit auf Rechnung der allgemeinen Zeitrichtung kommt auch der ganze unreife Standpunkt der Kritik, der sich in dem Urteil über Brockes in der Ver-

mengung des moralischen und des ästhetischen Gesichtspunktes, in der Bevorzugung der malenden wie der moralisierenden und erbaulichen Poesie zeigt.

Eine überaus große Breite nimmt die Kritik in den drei großen Werken der Reifezeit ein. Der Kreis der von ihnen besprochenen Dichter umfaßt nahezu alle bedeutenden Namen von Opitz bis Hagedorn. Aber der Natur der Sache nach handelt es sich hier nicht, wie bei dem Charakter der deutschen Gedichte, um ein Urteil über den ganzen Charakter und die Gesamtleistung der besprochenen Dichter, sondern es werden mehr nur einzelne Stellen als Beleg für die jeweilige Frage der Theorie kritisch besprochen. Doch fügen sie meist eine allgemeine Charakteristik des betreffenden Dichters bei. Dies ist besonders bei Breitinger der Fall, der seine Kritik mehrmals zu ganzen Kapiteln ausspinnt.

In der Schrift über die Gemälde der Dichter und noch mehr in der über die Gleichnisse ist der Gesichtspunkt ein beschränkter, drückt aber den ganzen Standpunkt der Verfasser um so deutlicher aus. Wenn Breitinger auch behauptet, er verstehe unter Malerei in der Dichtkunst nicht speziell die sogenannten Gemälde, sondern die ganze dichterische Darstellung der wirklichen und der möglichen Welten, so legt er doch den Hauptwert in der Dichtkunst, wie schon die Wahl des Wortes Malerei zeigt, auf die Gemälde im engeren Sinn, und es ist nicht etwa Zufall, daß sie beide eben diese speziellen untergeordneten Teile der poetischen Darstellung zu besonderen großen Monographien ausgewählt haben. Ja, Breitinger sagt ausdrücklich, daß er Homer nur wegen seiner Gleichnisse als den größten epischen Dichter ansehe. Die Geltendmachung dieses einseitigen Gesichtspunkts mußte aber notwendig irreleitend für die Dichtkunst wirken und nach dieser Seite hin hat ihre Kritik wie ihre Theorie nur geschadet, indem sie die falsche durch Brockes vertretene Richtung der beschreibenden Poesie mit moralisierender Reflexion nun auch in der Theorie für die echte und höchste Gattung derselben ausgab. Allerdings bezeichnet Breitinger die Beschreibung als die leichteste und elementarste Art der Poesie und entlehnt aus Dubos den Satz, daß Stoffe, die geeignet seien unser Herz zu rühren und einzunehmen, von größerer und sichererer Wirkung seien, als die Abschilderung der toten Natur (Krit. Dichtk. I, p. 86). Aber er vermag diese richtige Einsicht weder als Kritiker noch als Theoretiker festzuhalten, geschweige denn zu einem völligen Umbau seiner Theorie zu verwerten. Er schreibt der deskriptiven Poesie eine Wirkung zu, die nach Dubos nur die Darstellung von Handlungen und Leidenschaften hat. Sein Versuch, seine „malerische“ Schreibart mit der „herzrührenden“ wenigstens der Wirkung nach zu identifizieren, ist ein

ganz unglücklicher. Faktisch bildet ihm die beschreibende Poesie den Glanzpunkt der Dichtkunst. Daher erklärt sich seine Vernachlässigung des Dramas und seine Beurteilung des Epos einzig nach dem malerischen Beiwerk, den Schilderungen und Gleichnissen. Wie er die beschreibende Poesie ihrer Wirkung und ihrem Werte nach der herzrührenden gleichstellen möchte, so läßt er auf der anderen Seite die Poesie des Affekts nicht direkt zum Herzen sprechen, sondern diese muß erst die Vermittlung der Phantasie also die malerische Poesie zu Hilfe nehmen. Auch die herzrührende Schreibart malt die Gegenstände zuerst der Einbildungskraft recht lebhaft und deutlich vor und ergreift erst durch sie das Gemüt. Daher nehmen nach ihm die Tropen und sonstigen Figuren der Rede auch in der Sprache des Affekts eine so breite Stelle ein.

Nach dieser Auseinandersetzung hat es keinen Wert auf ihre Kritik im einzelnen näher einzugehen. Es ist nur eine weitere vielfach überaus breite Ausführung dessen, was Bodmer schon früher gegeben hatte. Dies gilt natürlich ganz besonders von der Schrift über die Gemälde der Dichter. Die Verherrlichung von Brockes wird hier selbst auf offenbare Geschmacklosigkeiten, wie die Vergleichung der Planeten mit Erbsen, die im Meere schwimmen, ausgedehnt. — Der bedeutendere und jedenfalls weit geschmackvollere Hagedorn wird sehr kühl und dazu unverständig gelobt. Er machte ja weder in Naturmalerei noch in moralisierender Reflexion. — Neben Brockes stellt er jetzt unter den lebenden Dichtern König am höchsten; offenbar wegen seiner zahlreichen, höchst langweiligen Gemälde. Doch ist sein Lob ziemlich reserviert gehalten; es macht den Eindruck, als ob persönliche Gründe ihn abhielten, sich rückhaltloser auszusprechen; offenbar will er sich an König einen Rückhalt gegen Gottsched in Sachsen sichern. Doch war König selbst von der schmeichelhaften Kritik Bodmers keineswegs befriedigt. An der Überschätzung dieses fadesten der beschreibenden Dichter, der die Armseligkeit des Gehalts durch das Flittergold von Allegorien, prunkvollen Beschreibungen u. dergl. zu verdecken suchte, zeigt sich die Verkehrtheit des ganzen Standpunkts noch greller, als bei dem Urteil über Brockes. — Eigentümlich ist seine Besprechung Hallers, den er in dem Charakter der deutschen Gedichte so hochgestellt hatte. Dieser war der empfindungskräftigste und gedankenschwerste Dichter vor Klopstock und wird noch von Schiller diesem gleichgeschätzt. Bodmer führt ihn einigemale neben einem Heräus ohne lobendes Prädikat an; eingehend bespricht er nur sein schwächstes Werk „Verdorbene Sitten“. Für die Stärke und Wahrheit seiner Empfindung, seinen Gedankenreichtum, sein Dringen auf Wahrheit und Natürlichkeit, seine Belebung lang-

weiliger Naturschilderung durch treffliche Genrebilder aus dem Leben der Alpenbevölkerung hat Bodmer keinen Sinn, jedenfalls kein Wort. Er greift nur den moralischen Gesichtspunkt der Glückseligkeit der anspruchslosen Armut bei innerer Zufriedenheit gegenüber dem innerlich armen Prunk der reichen Städter heraus. Nach der Darstellung in der Schrift über die Gemälde stellt er Haller offenbar unter König und jedenfalls weit unter Brockes. Es kommen hier, wie es scheint, ebensosehr persönliche wie sachliche Momente in Betracht, eine Art Eifersucht auf den geistig bedeutenderen und selbständigen Landsmann. Erst als der Streit mit Gottsched ausgebrochen war, verteidigt Bodmer in der Sache Hallers seine eigene. In der Abhandlung über die Schreibart Miltons weist er die unverständigen Angriffe der Belustigungen auf Hallers gedankenschweren, bilderreichen, dunkeln Stil zurück.

In dem Gedichte „Die Drollingerische Muse" (1743)[1], die eine Art Fortsetzung des „Charakters der teutschen Gedichte" bildet, giebt Bodmer noch einmal sein Urteil über die gleichzeitigen Dichter ab, diesmal in einer ganz abweichenden Weise. Opitz nimmt auch hier die gewohnte erste Stelle ein; aber König und Brockes verschwinden völlig. Als echte Nachfolger von Opitz werden Haller und Hagedorn und als dritter der eben verstorbene Drollinger aufgeführt. Ein richtiges Verständnis für Haller finden wir auch hier nicht. Seine Alpen werden nur nach dem moralischen Gesichtspunkt gelobt und daneben nur noch das Lehrgedicht über den Ursprung des Übels angeführt. Hagedorn wird jetzt zum erstenmal richtig seine Stelle als Gegenstück zu Haller angewiesen. Drollinger verdankt seine Stelle als dritter im Bunde vielleicht mehr der äußern Veranlassung des Gedichts. — Ob in dieser neuen Rangordnung eine reifere Kunsteinsicht zu sehen ist, oder ob sie mehr auf taktischen Rücksichten beruht, mag dahingestellt bleiben. Jedenfalls spricht das weitere Urteil über Schlegel, N. Baumgarten, Lange-Pyra, Gleim, die Bremer Beiträge, Sucro und vor allem das über Rost mehr für die letztere Annahme.

Die Spätlinge seines Alters: „Untergang berühmter Namen" und vollends „Bodmer nicht verkannt" fallen außerhalb des Rahmens unserer Darstellung.

Vielfach abweichend, entschiedener und im einzelnen richtiger, jedenfalls von persönlicher Rücksichtnahme unbeirrt ist die Kritik Breitingers; aber prinzipiell steht er auf dem gleichen Boden. Seine Stellung kennzuzeichnen genügt es seine Besprechung von Brockes, König und Haller anzuführen. — Eine allgemeine Charakteristik der damaligen

[1] Siehe den Neudruck bei Bächtold.

deutschen Poesie suchen wir bei ihm vergebens. Nur über den niederen Stand des Dramas findet sich eine übrigens von wenig Verständnis zeugende Stelle, der Abschnitt: Vom Gebrauch der Gleichnisse in Trauerspielen[1]. Schon daß er seine Kritik unter dieser Rubrik anbringt, zeigt, daß er von ganz verkehrtem Gesichtspunkte ausgeht. Zudem ist das, was er giebt, meist von Gottsched, teils auch von Bodmer abgeschrieben. „Statt daß auf unsrem Schauplatz, meint er, die Gemütsbewegungen, die Sitten im gemeinen Leben, großmütige Entschlüsse — offenbar schweben ihm die heroischen Charaktere Corneilles vor — das Schrecken und das Mitleiden in einer geschickten und natürlichen Vorstellung erscheinen sollten, haben die Singspiele denselben eingenommen"; man arbeite da nicht für den Verstand, sondern für die Belustigung der äußeren Sinne. In den Stücken von Lohenstein und Gryphius finde man nichts, als einen Haufen verworrener Begebenheiten, wo weder Zeit, noch Ort, noch Wohlanstand beobachtet sei. Dies nach Gottsched. Von Bodmer entlehnt er die eingehende Charakteristik von Gryphius und die Bemerkung, daß bei Lohenstein alles ins Maßlose übertrieben sei, daß da nicht Antonius, Kleopatra, Scipio und Masinissa, sondern Lohenstein selbst spreche. Ihm eigen ist nur die weitere Ausführung über die übertriebene Verwendung der Gleichnisse bei beiden Dichtern.

Eingehender bespricht er Brockes und König. Er bezeichnet sie als die beiden berühmtesten Poeten Deutschlands, den einen groß in der Beschreibung der Werke der Natur, den anderen in der Schilderung der Pracht eines königlichen Hofes. Dem ersteren widmet er einen eigenen Abschnitt im Buch über die Gleichnisse: Von den Gleichnissen von Brockes Irdischem Vergnügen in Gott[2], dem anderen in der Kritischen Dichtkunst: Ob die Schrift August im Lager ein Gedicht sei[3]? Über ersteres Werk meint er, für seinen moralisierenden Gesichtspunkt höchst bezeichnend, der erbauliche Inhalt und der gottselige Zweck des Verfassers verdiene für sich schon das höchste Lob. Auch die Behandlung sei vielfach, jedoch nicht durchgehends vortrefflich; aus dem fünfbändigen Werk könnte man durch geschickte Auswahl einen mäßigen Band wirklich trefflicher Gedichte zusammen bringen. Doch hafte selbst den besten noch etwas von Marinischem Geschmack an. Er sei zu verschwenderisch im Schmucke, werfe mit Gold und Edelsteinen um sich; er male zu sehr ins Detail und schwäche dadurch den Gesamteindruck; er schreibe mehr als Naturhistoriker denn als Dichter; Haller, der

---

[1] Gleichnisse Abschnitt 7, p. 219 ff.
[2] Gleichnisse, Abschnitt 14.
[3] Krit. Dichtkunst I, Abschnitt 10.

nur wenige charakteristische Züge aufgreife, vermöge ein viel anschaulicheres und lebendigeres Bild einer Sache zu geben. Breitinger erkennt so die Fehler von Brockes richtig und seine Kritik ist viel treffender als die Bodmers; aber, daß die ganze Gattung der beschreibenden Poesie eine verkehrte ist, hat auch er nicht erkannt. In seinem Urteil über König zeigt sich das unsichere Schwanken in seiner Grundanschauung besonders deutlich. Er ist ihm neben Brockes der größte lebende Dichter Deutschlands; auch seine Größe besteht ihm in der Kunst der Beschreibung und zwar der Pracht und des Pompes eines königlichen Hofes. Aus seinem Blackwell, den er in den Streitschriften kennt, hätte er wissen können, daß dies ein ganz ungeeigneter Stoff für die Dichtkunst ist. In der That findet er auch, der Stoff sei an sich ganz arm und geringfügig, ferner, es sei darin eine wirkliche Begebenheit und zwar eine solche aus der Gegenwart behandelt, während die Dichtkunst es nicht mit dem Wahren und Wirklichen, sondern mit dem Wahrscheinlichen und Möglichen zu thun habe — ein seltsames Mißverständnis der bekannten Aristotelesstelle. Aber, meint er, dieser an sich dürftige und prosaische Stoff hätte sich durch Erfindung, durch Zeichnung von Charakteren und Leidenschaften zu poetischer Würde erheben lassen, wie das Pindar mit einem ganz ähnlichen Stoff gethan habe; und nur daß König dies unterläßt, tadelt er an ihm, nicht die falsche Wahl des Stoffes selbst. Wohl habe er zwei Erfindungen angebracht, eine gegen hundert Verse lange Vergleichung, die zwar an sich schön, aber nicht recht passend sei und die Einführung der allegorischen Figuren der Eintracht und Zwietracht, die ebenfalls an sich schön, aber zu lang und völlig müßig sei. Also nicht die Verwendung dieser frostigen Figuren an sich tadelt er, sondern nur die zu breite Ausführung und ihre falsche Stelle. Die eigentliche Schwäche des Gedichts, das sich für ein Epos ausgiebt, findet er richtig in dem Mangel an Charakteren, Handlung und Leidenschaften. Der Dichter hätte seine Personen mehr charaktermäßig zeichnen und ihnen pathetische Reden in den Mund legen sollen; statt dessen gebe er eine historisch getreue Schilderung von Aufzügen, militärischen Bewegungen, Gastmählern, Kleidung, Ceremoniell und dergleichen, kurz, mehr ein Tagebuch, als eine poetische Beschreibung. Das Beste daran sei noch die Zeichnung der Pferde, so daß man mit Recht gesagt habe, er kenne diese viel besser als die Menschen und Helden. Gegen die langgeschwänzten Gleichnisse, gegen die trostlos öden Beschreibungen an sich hat er so wenig einzuwenden, als gegen jene frostigen Allegorien; er findet sie nur zu treu und zu breit, zu sehr ins Detail ausgemalt. Wie Brockes mehr als Naturkundiger denn als Dichter verfahre, so König als Historiker und Ceremonienmeister.

Pindar habe nur die wichtigsten Züge ausgewählt, während König uns Kleidung und dergleichen mit der langweiligsten Ausführlichkeit beschreibe. Wohl verlangt Breitinger, daß der Dichter, um uns zu ergreifen, uns handelnde und leidenschaftlich bewegte Menschen vorführen müsse, aber daß dies mit einem solchen Stoffe, wie mit jenen Beschreibungen und Allegorien unverträglich ist, sieht er nicht. Er vermag sich von seiner Auffassung der Poesie als Malerei nicht zu trennen. Darin ruht eben die Eigentümlichkeit seiner Theorie und seiner Kritik, daß er malerische Beschreibung mit Schilderung von Handlungen und Leidenschaften verbunden wissen will. Er wendet sich wohl gegen die zu große Detailmalerei, aber nicht gegen die beschreibende Poesie an sich. So ist er auf halbem Wege zwischen Dubos und Brockes stehen geblieben.

Zu demselben Resultat führt die Besprechung Hallers, den auch er, wie Bodmer, nur gelegentlich anführt. Welche Stelle er ihm anweist, ist nicht recht klar. Auch er nennt Brockes und König die zwei berühmtesten deutschen Dichter, stellt aber das Verfahren Hallers, der bei seinem Gegenstande die charakteristischen Züge herausgreife, über die breite Detailmalerei beider. Doch kommt es uns mehr darauf an, ob und wie weit er den Charakter der Hallerschen Muse erkannt hat. Richtig rühmt er seine hohe und tiefsinnige Art; seine Gedichte seien so voll Nachdrucks und voller Gedanken, daß eine einzige Strophe dem Geist oft mehr Nachdruck gebe, als ein ganzes weitläufiges Gedicht eines andern. Ebenso rühmt er an ihm den knappen und gedrungenen Ausdruck, die glückliche Verwendung der absoluten participia praeteriti, die Lebhaftigkeit der Darstellung durch Verwendung der Machtwörter und malenden Beiwörter, des Ausrufs, der Anrede und anderer Figuren. Hebt er so richtig als charakteristische Vorzüge Hallers dessen Gedankenreichtum und gedrungene Kürze hervor, so weiß er dem sonstigen Verdienste desselben nicht gerecht zu werden. Er setzt dies vor allem in die Kunst der Beschreibung; er gebe nicht nur von der gewaltigen Landschaft der Alpen, sondern auch von einem kleineren Gegenstande, wie der gentiana lutea ein viel anschaulicheres und wirkungsvolleres Bild, als der beste Maler vermöchte. Was aber den Hallerschen Gedichten einen besonderen Wert verleiht, was einen wirklichen Fortschritt in der malerischen Dichtung bezeichnet, daß er bei der Schilderung der Natur vor allem die bewegten Gegenstände hervorhebt, noch mehr, daß er die tote Scene der Natur durch Genrebilder aus dem Menschenleben zu beleben und so Handlung und Empfindung hineinzubringen weiß, dafür hat auch Breitinger kein Verständnis. Wohl führt auch er, wie Bodmer, solche Schilderungen aus dem Menschenleben an,

aber von beschränktem moralischen Gesichtspunkt; so wenn er rühmt, daß er die bei aller Armut so große Glückseligkeit der Alpenbewohner, die Nichtigkeit des Nachruhms, die eitle Frevelhaftigkeit herrschsüchtiger Eroberungssucht zu schildern wisse. Jedenfalls hat er das Verdienst Hallers richtiger erkannt als Bodmer und hat auch später dessen Verteidigung gegen den Gottschedianer Mylius in einer viel umfassenderen Weise geführt, als dies Bodmer in den Kritischen Streitschriften gethan hatte.

Pindar habe nur die wichtigsten Züge ausgewählt, während König uns Kleidung und dergleichen mit der langweiligsten Ausführlichkeit beschreibe. Wohl verlangt Breitinger, daß der Dichter, um uns zu ergreifen, uns handelnde und leidenschaftlich bewegte Menschen vorführen müsse, aber daß dies mit einem solchen Stoffe, wie mit jenen Beschreibungen und Allegorien unverträglich ist, sieht er nicht. Er vermag sich von seiner Auffassung der Poesie als Malerei nicht zu trennen. Darin ruht eben die Eigentümlichkeit seiner Theorie und seiner Kritik, daß er malerische Beschreibung mit Schilderung von Handlungen und Leidenschaften verbunden wissen will. Er wendet sich wohl gegen die zu große Detailmalerei, aber nicht gegen die beschreibende Poesie an sich. So ist er auf halbem Wege zwischen Dubos und Brockes stehen geblieben.

Zu demselben Resultat führt die Besprechung Hallers, den auch er, wie Bodmer, nur gelegentlich anführt. Welche Stelle er ihm anweist, ist nicht recht klar. Auch er nennt Brockes und König die zwei berühmtesten deutschen Dichter, stellt aber das Verfahren Hallers, der bei seinem Gegenstande die charakteristischen Züge herausgreife, über die breite Detailmalerei beider. Doch kommt es uns mehr darauf an, ob und wie weit er den Charakter der Hallerschen Muse erkannt hat. Richtig rühmt er seine hohe und tiefsinnige Art; seine Gedichte seien so voll Nachdrucks und voller Gedanken, daß eine einzige Strophe dem Geist oft mehr Nachdruck gebe, als ein ganzes weitläufiges Gedicht eines andern. Ebenso rühmt er an ihm den knappen und gedrungenen Ausdruck, die glückliche Verwendung der absoluten participia praeteriti, die Lebhaftigkeit der Darstellung durch Verwendung der Machtwörter und malenden Beiwörter, des Ausrufs, der Anrede und anderer Figuren. Hebt er so richtig als charakteristische Vorzüge Hallers dessen Gedankenreichtum und gedrungene Kürze hervor, so weiß er dem sonstigen Verdienste desselben nicht gerecht zu werden. Er setzt dies vor allem in die Kunst der Beschreibung; er gebe nicht nur von der gewaltigen Landschaft der Alpen, sondern auch von einem kleineren Gegenstande, wie der gentiana lutea ein viel anschaulicheres und wirkungsvolleres Bild, als der beste Maler vermöchte. Was aber den Hallerschen Gedichten einen besonderen Wert verleiht, was einen wirklichen Fortschritt in der malerischen Dichtung bezeichnet, daß er bei der Schilderung der Natur vor allem die bewegten Gegenstände hervorhebt, noch mehr, daß er die tote Scene der Natur durch Genrebilder aus dem Menschenleben zu beleben und so Handlung und Empfindung hineinzubringen weiß, dafür hat auch Breitinger kein Verständnis. Wohl führt auch er, wie Bodmer, solche Schilderungen aus dem Menschenleben an,

aber von beschränktem moralischen Gesichtspunkt; so wenn er rühmt, daß er die bei aller Armut so große Glückseligkeit der Alpenbewohner, die Nichtigkeit des Nachruhms, die eitle Frevelhaftigkeit herrschsüchtiger Eroberungssucht zu schildern wisse. Jedenfalls hat er das Verdienst Hallers richtiger erkannt als Bodmer und hat auch später dessen Verteidigung gegen den Gottschedianer Mylius in einer viel umfassenderen Weise geführt, als dies Bodmer in den Kritischen Streitschriften gethan hatte.

Achtes Kapitel.

Der Streit der Leipziger und Zürcher. Die eigentlichen Ursachen und der Gegenstand desselben. Die beiderseitigen Kampfmittel. Gottscheds Beiträge, Schwabes Belustigungen, die Halleschen Bemühungen. Die Zürcher Streitschriften. Ton und Charakter des Streits. Äußerer Verlauf. Der Kampf um Haller; Mylius und Pyra. Der Kampf um Klopstock. Stand der Kritik um 1750.

Wenn wir noch eine kurze Darstellung des so oft erzählten äußeren Verlaufes des Streites[1] geben, so geschieht dies, um einzelne Behauptungen nach den Quellen richtig zu stellen, mehr noch um die tieferen Ursachen desselben und die eigentlichen Beweggründe der Streitenden aufzuzeigen. Gottsched wie die Schweizer führen den Ausbruch desselben auf äußere zufällige Ursachen zurück. Ersterer, der (Beiträge XXIV, 4) den Schweizern die Schuld zuschreibt, meint, Bodmer habe ihm die Korrektur, die er an dem Charakter der deutschen Gedichte vorgenommen, verübelt und deshalb den Kampf gegen ihn eröffnet. Daß Bodmer trotz der erteilten Vollmacht mit dem Verfahren Gottscheds nicht zufrieden war, ist richtig; indes es handelt sich hiebei nicht um eine persönliche, sondern um eine prinzipielle Frage, über das Recht dichterischer Wortschöpfung und der Verwendung guter alter und dialektischer Worte innerhalb der Schriftsprache, eine Frage, der die Schweizer sehr große Wichtigkeit beilegen, die aber ihr Verhalten gegen Gottsched nicht erklärt. Denn gerade die Behandlung dieser Frage bei Breitinger an verschiedenen Stellen des zweiten Bands der Kritischen Dichtkunst und bei Bodmer in der Vorrede zum II. Band derselben ist relativ ruhig und sachlich gehalten. Mit weit mehr Schärfe und Leidenschaftlichkeit werden die Angriffe Gottscheds auf Homer und Milton zurückgewiesen und noch mehr Verletzendes für diesen liegt

[1] Die Sache der Schweizer vertreten außer dem veralteten Mörikofer die treffliche Einleitung zu Haller von Hirzel 1882, und Waniek Imm. Pyra 1882.

darin, daß seine Kritische Dichtkunst fast ganz ignoriert, und wo sie erwähnt wird, wie in der Frage, ob und wie weit Gleichnisse im Trauerspiel statthaben dürfen, seine Ansicht im Ton vornehmer Überlegenheit abgewiesen wird. Die tiefere Ursache des Streites lag eben in der sachlich wie persönlich wohl begründeten vieljährigen Rivalität beider Teile. Die Schweizer haben sich von Anfang an nicht nur als die Begründer der neuen Ära der Kritik und des besseren Geschmacks in Deutschland angesehen, sondern sich auch stets Gottsched an Kunsteinsicht überlegen betrachtet und empfanden es mit Recht als hämische Verkleinerung, wenn dieser ihr Verdienst Werenfels und sich zuschreiben wollte. Gottsched seinerseits kannte sehr wohl dies Verdienst der Schweizer, hatte es aber von den Tadlerinnen an in armseliger Eifersucht stets zu schmälern gesucht. Durch geschickte Benützung seiner Zeitschriften, seiner Schule, seiner mannigfachen litterarischen und sonstigen Verbindungen hatte er sich eine herrschende Stellung errungen, die weit über seine wirkliche Bedeutung hinausreichte. Hierin sah er sich nun auf das ernstlichste bedroht; besonders sah er, als der „Erfinder der Kritischen Dichtkunst", in Breitinger einen unberechtigten Eindringling in die von ihm geschaffene Domaine. So hatte der Streit in der persönlichen Stellung der beiden Parteien ihren tieferen Grund; aber ebenso in der Sache selbst. Scheinbar waren sie wenige Punkte ausgenommen in ihren kritischen und ästhetischen Ansichten einig, aber auch nur scheinbar. Beide Teile verlangen für den Dichter eine vom Verstand geleitete Einbildungskraft, eine gewisse Erregung des Gemütes und eine Summe von wissenschaftlichen Kenntnissen. Aber eben in der Art, wie sie diese verschiedenen Erfordernisse näher bestimmen, zeigt sich die weite Kluft, die beide trennt. Die Schweizer legen von Anfang an den größten Wert auf eine reiche wohlkultivierte Einbildungskraft, und was noch wichtiger ist auf lebendige persönliche Gemütserregung; die Gelehrsamkeit ist ihnen Nebensache, ebenso die Technik. Gottsched dagegen spricht von der Phantasie wie von einem enfant terrible; die dichterische Begeisterung stellt er dem physischen Rausche gleich und die Dichtkunst ist ihm reine Verstandessache, ja nur Arbeit nach der Schablone und dem Rezept. Viel klarer und schärfer als in ihren theoretischen Ausführungen tritt dieser Gegensatz in ihrer Kritik hervor, weniger bei den früheren deutschen Dichtern, wo Gottsched Neukirch ausgenommen die Bodmersche Kritik adoptiert, weit mehr bei den Ausländern, besonders Milton, Tasso und Ariost, und dann ganz besonders bei dem großen dichterischen Doppelgestirn Deutschlands Haller und Klopstock. Was für die Schweizer an Milton Gegenstand der Bewunderung war, die Überschwenglichkeit seiner Phantasie, der

Reichtum und die Tiefe seiner Gedanken, die Glut der religiösen Empfindung, die erhabene, hinreißende, bilderreiche Sprache, war für Gottsched ein Greuel. Dieser Gegensatz sollte später bei der Stellung zu Haller und besonders zu Klopstock noch mehr zu tage treten. Daß die beiden Parteien sich dieses Gegensatzes wohl bewußt waren und sehr wohl wußten, um was es sich bei dem Streite handelte, wenn sie es auch nicht in eine besondere Formel faßten, ergiebt sich aus all ihren Ausführungen. Noch mehr ist den Zeitgenossen dieser Sachverhalt völlig klar gewesen. So sagt Haller in der Besprechung von Schönaichs Hermann[1], Deutschland sei zur Zeit in zwei poetische Sekten geteilt. Die eine suche die Größe in starken Bildern, erhabenen Gedanken und gewichtigen Beiwörtern. Die andere schätze die Gedichte nach der Reinheit der Sprache, der Deutlichkeit des Vortrags und der Flüssigkeit der Schreibart ꝛc. Und mit den unmittelbaren Zeitgenossen hat die ganze folgende Zeit dies Verhältnis ganz richtig gefaßt, bevor Danzel die Entdeckung macht, daß es sich dabei um den Gegensatz des Positiven und Negativen handle. Die positive Frucht des Streits ist eben die klare Erkenntnis dieses Gegensatzes, wie er am schärfsten in dem Verhältnis zu Klopstock-Schönaich zu tage tritt und wie er schon in dem zu Haller-Neukirch, Milton-Voltaire vorgebildet war. Der Streit im weiteren Sinne ist so das leidenschaftliche Ringen zweier entgegengesetzter Geistesrichtungen, ein geschichtlich notwendiges Moment in der geistigen Entwicklung unseres Volkes. Eben das hebt ihn über den engen Kreis bloß persönlicher Beziehungen hinaus, und nur die Art, wie der Kampf geführt wird, kommt auf Rechnung der Personen, und selbst dies ebensosehr auf Rechnung der Zeitbildung und der bekannten deutschen gelehrten Kampfesroheit.

Faktisch haben die Schweizer, nicht Gottsched, wie Danzel meint, den Fehdehandschuh hingeworfen, doch haben sie wohl schwerlich den Kampf geflissentlich provoziert; es war mehr ein Akt der Leidenschaft als der Berechnung, und der Tragweite und Folgen ihres Angriffs sind sie sich nicht voll bewußt gewesen. Bodmer sagt in der Vorrede zur Kritischen Dichtkunst, es sei ihm nie in den Sinn gekommen, jemand zu beleidigen, aber es sei unmöglich Werke von solchem Inhalt zu schreiben, ohne daß sich dieser oder jener dadurch verletzt fühlte. Daß Gottsched in der Art, wie von ihm gesprochen, noch mehr, wie von ihm geschwiegen wurde, eine Beleidigung finden müsse, dessen waren sie sich also wohl bewußt; aber Bodmer leugnet die böswillige Absicht, er findet die Schuld in der Lage der Dinge. Sicher waren

[1] Göttinger Gel. Zeit. 1872 p. 123 f., s. Hirzel Haller p. 319 f.

bei ihnen persönliche Gründe ebenso bestimmend wie sachliche; aber beides läßt sich hier gar nicht trennen. Denn beide Teile vertraten mit ihrer Person ihre Sache, beide sind Vertreter bestimmter Richtungen der damaligen deutschen Litteratur. Sicher war es den Schweizern nicht darum zu thun, Gottsched zu beleidigen, sondern nur darum, sich und ihrer Sache die Geltung zu verschaffen, die sie mit Recht beanspruchen zu dürfen glaubten, wieder in die erste Stelle einzurücken, aus der sie durch Gottsched einige Zeit verdrängt worden waren. Daß dies nicht ohne Kampf abgehen werde, haben sie wohl vorausgesehen, aber der Kampf als solcher war ihnen nicht Selbstzweck.

Aufgenommen wurde der Handschuh gleichzeitig von zwei Seiten, von Triller und von Gottsched. Ersterer war von Breitinger wegen einer Probe von Fabeln und seiner Fabeltheorie mehrfach auf sehr unverständige Weise angegriffen worden, z. B. weil er die Gleichartigkeit der Äsopischen Fabel und des Epos nicht zugestand. Er erwidert noch in demselben Jahr in dem Vorwort zu seiner Sammlung Neuer Äsopischen Fabeln[1]. Von Gottschedscher Seite hat nicht, wie man gewöhnlich liest, Schwabe und Pietschel, sondern Gottsched selbst zuerst erwidert. Die gangbare Vorstellung von Gottsched, der in dem stolzen Bewußtsein olympischer Überlegenheit sich persönlich vom Kampfe fernhält und ihn seinen Trabanten überläßt, gehört zu den vielen Mythen, die sich erst neuerer Zeit über ihn gebildet haben. Er selbst ist es, der zuerst auf den Kampfplatz tritt und zugleich seine Zeitschrift den geistlosesten und hämischsten Angriffen öffnet und später an den heftigsten und gemeinsten Pamphleten seiner Jünger Anteil nimmt, wenn er sich hier auch im Hintergrund hält oder seine Beteiligung gar ableugnet. Dies ist aber von olympischer Ruhe sehr weit entfernt und gerade diese hämische, versteckte Art des Kampfes besonders gegen Haller, Klopstock, Lessing hat ihm in den Augen der Zeitgenossen am meisten geschadet.

Gottsched hatte in dem Kampfe einen schwer wiegenden Vorteil über seine Gegner, sofern er über eine oder zwei eigene Zeitschriften verfügte und im Verlauf des Streites durch seinen Schildknappen J. Schwabe und dann durch Cramer-Mylius noch zwei weitere Kampforgane gründen ließ. Die Schweizer erwidern zunächst in besonderen kleineren Schriften; dann macht Bodmer den abermaligen Versuch, sich ein eigenes Organ zu schaffen. Es ist dies „Die Sammlung kritischer, poetischer und geistvoller Schriften ꝛc. 1741—1744" bei C. Orelli & Comp. (somit Selbstverlag)[2]. Die Vorrede beginnt mit

[1] Siehe hierüber Joerdens V, p. 88 f.

[2] Der Rest der Auflage wurde später von Wieland unter dem Titel: Sammlung der Züricherischen Streitschriften ꝛc. neu herausgegeben 1753.

Reichtum und die Tiefe seiner Gedanken, die Glut der religiösen Empfindung, die erhabene, hinreißende, bilderreiche Sprache, war für Gottsched ein Greuel. Dieser Gegensatz sollte später bei der Stellung zu Haller und besonders zu Klopstock noch mehr zu tage treten. Daß die beiden Parteien sich dieses Gegensatzes wohl bewußt waren und sehr wohl wußten, um was es sich bei dem Streite handelte, wenn sie es auch nicht in eine besondere Formel faßten, ergiebt sich aus all ihren Ausführungen. Noch mehr ist den Zeitgenossen dieser Sachverhalt völlig klar gewesen. So sagt Haller in der Besprechung von Schönaichs Hermann[1], Deutschland sei zur Zeit in zwei poetische Sekten geteilt. Die eine suche die Größe in starken Bildern, erhabenen Gedanken und gewichtigen Beiwörtern. Die andere schätze die Gedichte nach der Reinheit der Sprache, der Deutlichkeit des Vortrags und der Flüssigkeit der Schreibart 2c. Und mit den unmittelbaren Zeitgenossen hat die ganze folgende Zeit dies Verhältnis ganz richtig gefaßt, bevor Danzel die Entdeckung macht, daß es sich dabei um den Gegensatz des Positiven und Negativen handle. Die positive Frucht des Streits ist eben die klare Erkenntnis dieses Gegensatzes, wie er am schärfsten in dem Verhältnis zu Klopstock-Schönaich zu tage tritt und wie er schon in dem zu Haller-Neukirch, Milton-Voltaire vorgebildet war. Der Streit im weiteren Sinne ist so das leidenschaftliche Ringen zweier entgegengesetzter Geistesrichtungen, ein geschichtlich notwendiges Moment in der geistigen Entwicklung unseres Volkes. Eben das hebt ihn über den engen Kreis bloß persönlicher Beziehungen hinaus, und nur die Art, wie der Kampf geführt wird, kommt auf Rechnung der Personen, und selbst dies ebensosehr auf Rechnung der Zeitbildung und der bekannten deutschen gelehrten Kampfesroheit.

Faktisch haben die Schweizer, nicht Gottsched, wie Danzel meint, den Fehdehandschuh hingeworfen, doch haben sie wohl schwerlich den Kampf geflissentlich provoziert; es war mehr ein Akt der Leidenschaft als der Berechnung, und der Tragweite und Folgen ihres Angriffs sind sie sich nicht voll bewußt gewesen. Bodmer sagt in der Vorrede zur Kritischen Dichtkunst, es sei ihm nie in den Sinn gekommen, jemand zu beleidigen, aber es sei unmöglich Werke von solchem Inhalt zu schreiben, ohne daß sich dieser oder jener dadurch verletzt fühlte. Daß Gottsched in der Art, wie von ihm gesprochen, noch mehr, wie von ihm geschwiegen wurde, eine Beleidigung finden müsse, dessen waren sie sich also wohl bewußt; aber Bodmer leugnet die böswillige Absicht, er findet die Schuld in der Lage der Dinge. Sicher waren

[1] Göttinger Gel. Zeit. 1872 p. 123 f., s. Hirzel Haller p. 319 f.

bei ihnen persönliche Gründe ebenso bestimmend wie sachliche; aber beides läßt sich hier gar nicht trennen. Denn beide Teile vertraten mit ihrer Person ihre Sache, beide sind Vertreter bestimmter Richtungen der damaligen deutschen Litteratur. Sicher war es den Schweizern nicht darum zu thun, Gottsched zu beleidigen, sondern nur darum, sich und ihrer Sache die Geltung zu verschaffen, die sie mit Recht beanspruchen zu dürfen glaubten, wieder in die erste Stelle einzurücken, aus der sie durch Gottsched einige Zeit verdrängt worden waren. Daß dies nicht ohne Kampf abgehen werde, haben sie wohl vorausgesehen, aber der Kampf als solcher war ihnen nicht Selbstzweck.

Aufgenommen wurde der Handschuh gleichzeitig von zwei Seiten, von Triller und von Gottsched. Ersterer war von Breitinger wegen einer Probe von Fabeln und seiner Fabeltheorie mehrfach auf sehr unverständige Weise angegriffen worden, z. B. weil er die Gleichartigkeit der Äsopischen Fabel und des Epos nicht zugestand. Er erwidert noch in demselben Jahr in dem Vorwort zu seiner Sammlung Neuer Äsopischen Fabeln[1]. Von Gottschedscher Seite hat nicht, wie man gewöhnlich liest, Schwabe und Pietschel, sondern Gottsched selbst zuerst erwidert. Die gangbare Vorstellung von Gottsched, der in dem stolzen Bewußtsein olympischer Überlegenheit sich persönlich vom Kampfe fernhält und ihn seinen Trabanten überläßt, gehört zu den vielen Mythen, die sich erst neuerer Zeit über ihn gebildet haben. Er selbst ist es, der zuerst auf den Kampfplatz tritt und zugleich seine Zeitschrift den geistlosesten und hämischsten Angriffen öffnet und später an den heftigsten und gemeinsten Pamphleten seiner Jünger Anteil nimmt, wenn er sich hier auch im Hintergrund hält oder seine Beteiligung gar ableugnet. Dies ist aber von olympischer Ruhe sehr weit entfernt und gerade diese hämische, versteckte Art des Kampfes besonders gegen Haller, Klopstock, Lessing hat ihm in den Augen der Zeitgenossen am meisten geschadet.

Gottsched hatte in dem Kampfe einen schwer wiegenden Vorteil über seine Gegner, sofern er über eine oder zwei eigene Zeitschriften verfügte und im Verlauf des Streites durch seinen Schildknappen J. Schwabe und dann durch Cramer-Mylius noch zwei weitere Kampforgane gründen ließ. Die Schweizer erwidern zunächst in besonderen kleineren Schriften; dann macht Bodmer den abermaligen Versuch, sich ein eigenes Organ zu schaffen. Es ist dies „Die Sammlung kritischer, poetischer und geistvoller Schriften &c. 1741—1744" bei C. Orelli & Comp. (somit Selbstverlag)[2]. Die Vorrede beginnt mit

[1] Siehe hierüber Joerdens V, p. 88 f.

[2] Der Rest der Auflage wurde später von Wieland unter dem Titel: Sammlung der Züricherischen Streitschriften &c. neu herausgegeben 1753.

der Klage über die geringe Aufnahme, die die seitherigen kritischen Schriften der Schweizer in Sachsen und Schlesien, dem Vaterland der deutschen Muse, gefunden. Unsern Poeten und Rednern fehle es an Geist und Gelehrsamkeit und so sei es kein Wunder, daß Fremde wie noch neulich Mauvillon den Deutschen Geschmack und Witz gänzlich abgesprochen haben. Gottsched sage in der Vorrede zu seinen Beiträgen, daß wir seit hundert Jahren mit der von Opitz begonnenen Besserung des Geschmacks kaum bis zur Hälfte gekommen seien. Um dies Werk weiter zu führen, haben die Verfasser es unternommen eine Zeitschrift zu gründen, in der Poesie, Wohlredenheit, Kritik und Sprachlehre unparteiisch und nach festen Kunstregeln beurteilt werden solle. Die Schweiz sei hiefür wegen ihrer Lage und ihrer politischen Freiheit am geeignetsten. Die Darstellung solle mehr munter und satirisch als trocken dogmatisch sein. Neben der Kritik sollen auch Muster, Originalarbeiten wie Übersetzungen, geliefert werden; ebenso Proben aus fertigen Werken, wie Entwürfe zu solchen. Es folgt dann am Schluß eine Einladung an die muntern Köpfe Deutschlands, sich an dem Unternehmen zu beteiligen. Nach den Klagen über ihre seitherigen geringen Erfolge war die Aussicht der neuen Zeitschrift keine große; die Aufforderung an die deutschen Schriftsteller zur Mitarbeit blieb erfolglos; der Ton, der vielfach gegen Deutschland angeschlagen wurde z. B. in der Art, wie sie für Mauvillon eintreten, war nicht verlockend. Faktisch wurde die Zeitschrift fast ausschließlich von Bodmer und Breitinger geschrieben. Dazu kommt, daß entgegen dem ursprünglichen Programm die Polemik zuletzt ganz überwiegt und wie bei Gottsched einen rein persönlichen gemeinen und gehässigen Ton annimmt. Den Scioppius der deutschen Dichter nannte Gottsched Bodmer bereits in den Tadlerinnen, und allerdings erinnert die gemeine, leidenschaftliche, nur auf Verunglimpfung des Gegners abzielende Polemik auf beiden Seiten an den Ton, in dem die Philologen des 17. Jahrhunderts von ihrem feinen attischen Witze Zeugnis abzulegen pflegten. Aber bei den Schweizern ist es mehr offene angeborene Grobheit, bei Gottsched mehr hämische Gemeinheit; die Schweizer treten stets mit ihrem Namen ein, auf Gottschedscher Seite erscheinen die gemeinsten Pamphlete anonym. Jedenfalls sind die Schweizer Streitschriften gegenüber Gottscheds Beiträgen, die zuletzt in kleinlich nergelnder, schmähsüchtiger Polemik aufgehen, nicht bloß witziger und schlagender geschrieben, sondern auch reich an wertvollen Arbeiten, die dem Streite ferne liegen. Insbesondere legt Bodmer in einer Anzahl leicht und mit sehr wenig gelehrtem Gepäck geschriebener Artikel den Grund zu einer pragmatischen Geschichtschreibung der deutschen Litteratur. Wir rechnen hieher die Übersetzung

eines Stücks von Blackwells geistreichem epochemachenden Buche Inquiry in to the life and writings of Homer (St. 7); den selbständigen Aufsatz: Von den günstigen Umständen für die Poesie unter den Kaisern aus dem Schwäbischen Hause, der die Grundlage zu seinen späteren eingehenden und fruchtbaren Studien der mittelalterlichen Poesie bildet (St. 1); Von der Poesie des 16. Jahrhunderts (St. 8 und 9); Von dem Zustand der deutschen Poesie bei M. Opitzens Ankunft (St. 9); auch der Aufsatz (St. 2): Nachricht von dem Ursprung und Wachstum der Kritik bei den Deutschen[1] läßt sich hieher rechnen, wenn er auch zunächst den Zweck verfolgt, die eigene Priorität in der Begründung der neuen kritischen Ära nachzuweisen. Auch die zustimmende Besprechung der so großes Aufsehen erregenden französischen Briefe Mauvillons über die Sprache und Poesie der Deutschen (St. 5) zeugt von weit mehr sicherem kritischen Blick als das ohnmächtige Gekläff der Gottschedianer, die Schwabes Belustigungen extra zu dem Zwecke gründeten, um durch selbständige Produktion Mauvillon zu überführen, daß es den Deutschen keineswegs an originalem Geiste fehle. Diese litterarhistorischen Arbeiten fanden später ihre Fortsetzung in den Kritischen Briefen 1746 und noch mehr in den Neuen kritischen Briefen 1749.

Der äußere Verlauf des Streits ist folgender. Schon 1739 zeigt Gottsched die Schrift über die Gleichnisse mit eisiger Kälte ohne die gewohnten ehrenden Prädikate an. 1740 (St. XXIV, 4), also noch vor den Angriffen in Schwabes Belustigungen, bespricht er mit komisch pathetischer Entrüstung die Vorrede zu der Schrift über das Wunderbare. Bodmer hatte den Grund für den geringen Erfolg seiner Bemühungen um Milton teils in der Vorliebe der Deutschen für abstrakte Wissenschaften, teils in dem noch unentwickelten Sinn für eine so erhabene und gehaltvolle Dichtung gefunden. Gottsched weist diese verständigen Bemerkungen als einen frevelhaften Angriff auf die Ehre der deutschen Nation mit komischem Pathos zurück und giebt am Schlusse zugleich die Erklärung, nur durch den Ton, den die Schweizer in ihren neusten Werken gegen ihn angeschlagen, gezwungen gehe er von seinem gewohnten Grundsatze ab, lebende Schriftsteller glimpflich und rücksichtsvoll zu behandeln. Im gleichen Jahre (Beiträge XXIV, 6) giebt er eine ganz kurze Anzeige von Breitingers Kritischer Dichtkunst: „In diesem Buche sind einige Materien, die zur Dichtkunst überhaupt gehören, sehr weitläufig, andere aber gar nicht berührt. Dagegen sind

[1] Schreibe ich Bodmer zu, weil er mit dessen sonstigen Äußerungen z. B. über den Geschmack sowie zu seinen sonstigen historischen Studien stimmt. Servaes schreibt ihn Breitinger zu

einige Kapitel eingeschaltet, die man hier gar nicht suchen würde, darin ein paar unserer berühmtesten Poeten angegriffen werden. Vielleicht geben wir mit der Zeit noch ausführliche Nachricht davon". Die beiden berühmtesten Poeten sind Triller und König; Gottsched sucht also auch seinen bisherigen Todfeind König auf seine Seite zu ziehen. Im folgenden Jahr (St. XXV, 9 1741) folgt die Besprechung von Bodmers Schrift „Poetische Gemälde". Gottsched spottet darüber, daß Bodmer über ein einziges Kapitel der Dichtkunst ein dickes Buch von 640 Seiten schreibe; wenn man so fortfahre einzelne Kapitel in ganzen Werken zu behandeln, werde man bald die ganze schweizerische Dichtkunst in einigen Folianten auf Vorschuß drucken lassen müssen; und mit noch mehr Recht macht er sich darüber lustig, daß die beiden Freunde in den Vorreden sich gegenseitig für die ersten Kunstrichter Deutschlands erklären. Im folgenden Stücke (XXVI, 6) kündigt er die Zeitschrift seines Jüngers J. Schwabe, Belustigungen des Verstandes und Witzes ꝛc. an, die gleich im ersten Stück ein satirisches Epos gegen die Schweizer, „den Dichterkrieg", enthalten. Auf Breitingers Kritische Dichtkunst kommt er in der Vorrede zur dritten Auflage seiner eigenen Dichtkunst zu sprechen. Er meint, andere, deren Bücher Ladenhüter bleiben, mögen auf den schlechten Geschmack unserer Landsleute schelten; er dürfe aus dem raschen Absatz der zweiten Auflage schließen, daß sein Buch nicht ohne Nutzen gewesen und für den gereinigten Geschmack der Deutschen zeuge. Über Breitingers Werk sagt er: Ein Kunstrichter in Zürich habe die Bahn, die er vor 13 Jahren zuerst gebrochen, nun auch betreten, um ein doppelt stärkeres und somit auch teureres Buch zu schreiben und zugleich dem seinigen den Titel abzuborgen. Er findet in der Behandlung der gleichen Materie wie in der Wahl des gleichen Titels einen Eingriff in sein Eigentumsrecht. Er tröstet sich indes mit dem Bewußtsein, daß sein Buch, obwohl kürzer und wohlfeiler, doch inhaltsreicher und wertvoller, das seines Konkurrenten nur eine Ilias nach der Ilias sei. Er gebe Anfängern eine Anweisung alle Arten von Gedichten auf untadelige Weise zu verfertigen; aus der zürcherischen Dichtkunst werde man weder eine Ode noch eine Kantate, weder ein Schäfergedicht noch eine Elegie, weder ein poetisches Schreiben noch eine Satire, weder ein Sinn- noch ein Lobgedicht, weder eine Epopöe noch ein Trauerspiel, weder eine Komödie noch eine Oper machen lernen. Wer also dies Werk in der Absicht kaufen wollte, diese Arten der Gedichte daraus abfassen zu lernen, der würde sich sehr betrügen und sein Geld hernach zu spät bereuen. Krasser hat Gottsched seine rein handwerksmäßige Auffassung der Dichtkunst nirgends ausgesprochen als in dieser Kritik seines vermeintlichen Konkurrenten.

Auf diese Angriffe erwiderten nun die Schweizer zunächst in einzelnen kleineren Streitschriften, die sie dann in ihre oben genannte Zeitschrift „Sammlung kritischer poetischer und geistvoller Schriften" aufnahmen. Diese selbst nahm im Verlauf immer mehr rein polemischen Charakter an. Wir führen daraus nur die wichtigsten in den Streit einschlagenden Stücke an: Das Komplott der herrschenden Kunstrichter von Bodmer als Antwort auf Schwabes Dichterkrieg (St. 3); das Echo des deutschen Witzes (St. 4 u. 6); zwei Aufsätze von Breitinger über Gottscheds Kritische Dichtkunst und dessen Ausfall gegen die seinige (St. 6). Unterdessen hatte sich Liscov in der Vorrede zu der von ihm besorgten zweiten Auflage der Heineckeschen Longinübersetzung für Breitinger gegen Gottsched erklärt. Schon in der früheren Schrift „Von der Vortrefflichkeit der elenden Skribenten 1736" hatte er eine Stelle einfließen lassen, die wenigstens nach der Deutung der Schweizer in den Streitschriften sich auf Gottsched bezog; die Sammlung seiner satirischen Schriften von 1739 war in Zürich nachgedruckt und in das Verzeichnis der schlechten Skribenten auch Gottsched noch vor dem Ausbruch der Streitigkeiten nachträglich eingefügt worden. Wie schon Warnecke, dann die Schweizer den niedrigen Stand der deutschen schönwissenschaftlichen Litteratur mit in dem Mangel einer wirklichen litterarischen Kritik finden, so hatte auch Liscov in einer seiner frühesten Satiren das Recht der Kritik als ein allgemeines Menschenrecht verfochten. Die zahlreichen Schriften Liscovs, lebhaft und schneidig geschrieben, bieten doch für die Geschichte der Kritik und Theorie keine weitere Ausbeute, so daß wir uns begnügen müssen, ihn als Mitarbeiter der Schweizer in dem Kampf für einen reineren Geschmack anzuführen. Unglücklicherweise traf für Gottsched sein Streit mit den Schweizern mit seinem Zerwürfnis mit der Neuberin zusammen, die ihn 1741 in dem Vorspiel „Der allerköstlichste Schatz" persönlich auf die Bühne brachte, und ein Freund der Neuberin, Rost, schrieb jetzt über diesen Gegenstand ein satirisch episches Gedicht „Das Vorspiel", das Gottsched noch mehr dem allgemeinen Gelächter preisgab. Eine wichtige Rolle spielt in dem Streite die schlechte Virgilübersetzung von C. H. Schwartze. Gottsched hatte schon St. XVII. der Beiträge eine Probe davon gegeben und sie über eine andere ihm anonym zugegangene von Pyra gestellt; jetzt gab er sie mit einer empfehlenden Vorrede heraus. Bodmer überschüttet das Werk mit beißendem Hohn und fordert zu gleicher Zeit Pyra, der unterdessen von Berlin aus Verbindung mit den Schweizern eingegangen hatte, zur Fortsetzung seiner eigenen Übersetzung auf. Gegen den Schluß der Zeitschrift nimmt die Polemik immer breiteren Raum und schärferen Ton an,

Reichtum und die Tiefe seiner Gedanken, die Glut der religiösen Empfindung, die erhabene, hinreißende, bilderreiche Sprache, war für Gottsched ein Greuel. Dieser Gegensatz sollte später bei der Stellung zu Haller und besonders zu Klopstock noch mehr zu tage treten. Daß die beiden Parteien sich dieses Gegensatzes wohl bewußt waren und sehr wohl wußten, um was es sich bei dem Streite handelte, wenn sie es auch nicht in eine besondere Formel faßten, ergiebt sich aus all ihren Ausführungen. Noch mehr ist den Zeitgenossen dieser Sachverhalt völlig klar gewesen. So sagt Haller in der Besprechung von Schönaichs Hermann[1], Deutschland sei zur Zeit in zwei poetische Sekten geteilt. Die eine suche die Größe in starken Bildern, erhabenen Gedanken und gewichtigen Beiwörtern. Die andere schätze die Gedichte nach der Reinheit der Sprache, der Deutlichkeit des Vortrags und der Flüssigkeit der Schreibart 2c. Und mit den unmittelbaren Zeitgenossen hat die ganze folgende Zeit dies Verhältnis ganz richtig gefaßt, bevor Danzel die Entdeckung macht, daß es sich dabei um den Gegensatz des Positiven und Negativen handle. Die positive Frucht des Streits ist eben die klare Erkenntnis dieses Gegensatzes, wie er am schärfsten in dem Verhältnis zu Klopstock-Schönaich zu tage tritt und wie er schon in dem zu Haller-Neukirch, Milton-Voltaire vorgebildet war. Der Streit im weiteren Sinne ist so das leidenschaftliche Ringen zweier entgegengesetzter Geistesrichtungen, ein geschichtlich notwendiges Moment in der geistigen Entwicklung unseres Volkes. Eben das hebt ihn über den engen Kreis bloß persönlicher Beziehungen hinaus, und nur die Art, wie der Kampf geführt wird, kommt auf Rechnung der Personen, und selbst dies ebensosehr auf Rechnung der Zeitbildung und der bekannten deutschen gelehrten Kampfesroheit.

Faktisch haben die Schweizer, nicht Gottsched, wie Danzel meint, den Fehdehandschuh hingeworfen, doch haben sie wohl schwerlich den Kampf geflissentlich provoziert; es war mehr ein Akt der Leidenschaft als der Berechnung, und der Tragweite und Folgen ihres Angriffs sind sie sich nicht voll bewußt gewesen. Bodmer sagt in der Vorrede zur Kritischen Dichtkunst, es sei ihm nie in den Sinn gekommen, jemand zu beleidigen, aber es sei unmöglich Werke von solchem Inhalt zu schreiben, ohne daß sich dieser oder jener dadurch verletzt fühlte. Daß Gottsched in der Art, wie von ihm gesprochen, noch mehr, wie von ihm geschwiegen wurde, eine Beleidigung finden müsse, dessen waren sie sich also wohl bewußt; aber Bodmer leugnet die böswillige Absicht, er findet die Schuld in der Lage der Dinge. Sicher waren

[1] Göttinger Gel. Zeit. 1872 p. 123 f., s. Hirzel Haller p. 319 f.

bei ihnen persönliche Gründe ebenso bestimmend wie sachliche; aber beides läßt sich hier gar nicht trennen. Denn beide Teile vertraten mit ihrer Person ihre Sache, beide sind Vertreter bestimmter Richtungen der damaligen deutschen Litteratur. Sicher war es den Schweizern nicht darum zu thun, Gottsched zu beleidigen, sondern nur darum, sich und ihrer Sache die Geltung zu verschaffen, die sie mit Recht beanspruchen zu dürfen glaubten, wieder in die erste Stelle einzurücken, aus der sie durch Gottsched einige Zeit verdrängt worden waren. Daß dies nicht ohne Kampf abgehen werde, haben sie wohl vorausgesehen, aber der Kampf als solcher war ihnen nicht Selbstzweck.

Aufgenommen wurde der Handschuh gleichzeitig von zwei Seiten, von Triller und von Gottsched. Ersterer war von Breitinger wegen einer Probe von Fabeln und seiner Fabeltheorie mehrfach auf sehr unverständige Weise angegriffen worden, z. B. weil er die Gleichartigkeit der Äsopischen Fabel und des Epos nicht zugestand. Er erwidert noch in demselben Jahr in dem Vorwort zu seiner Sammlung Neuer Äsopischen Fabeln[1]. Von Gottschedscher Seite hat nicht, wie man gewöhnlich liest, Schwabe und Pietschel, sondern Gottsched selbst zuerst erwidert. Die gangbare Vorstellung von Gottsched, der in dem stolzen Bewußtsein olympischer Überlegenheit sich persönlich vom Kampfe fernhält und ihn seinen Trabanten überläßt, gehört zu den vielen Mythen, die sich erst neuerer Zeit über ihn gebildet haben. Er selbst ist es, der zuerst auf den Kampfplatz tritt und zugleich seine Zeitschrift den geistlosesten und hämischsten Angriffen öffnet und später an den heftigsten und gemeinsten Pamphleten seiner Jünger Anteil nimmt, wenn er sich hier auch im Hintergrund hält oder seine Beteiligung gar ableugnet. Dies ist aber von olympischer Ruhe sehr weit entfernt und gerade diese hämische, versteckte Art des Kampfes besonders gegen Haller, Klopstock, Lessing hat ihm in den Augen der Zeitgenossen am meisten geschadet.

Gottsched hatte in dem Kampfe einen schwer wiegenden Vorteil über seine Gegner, sofern er über eine oder zwei eigene Zeitschriften verfügte und im Verlauf des Streites durch seinen Schildknappen J. Schwabe und dann durch Cramer-Mylius noch zwei weitere Kampforgane gründen ließ. Die Schweizer erwidern zunächst in besonderen kleineren Schriften; dann macht Bodmer den abermaligen Versuch, sich ein eigenes Organ zu schaffen. Es ist dies „Die Sammlung kritischer, poetischer und geistvoller Schriften rc. 1741—1744" bei C. Orelli & Comp. (somit Selbstverlag)[2]. Die Vorrede beginnt mit

[1] Siehe hierüber Jördens V, p. 88 f.

[2] Der Rest der Auflage wurde später von Wieland unter dem Titel: Sammlung der Zürcherischen Streitschriften rc. neu herausgegeben 1753.

der Klage über die geringe Aufnahme, die die seitherigen kritischen Schriften der Schweizer in Sachsen und Schlesien, dem Vaterland der deutschen Muse, gefunden. Unsern Poeten und Rednern fehle es an Geist und Gelehrsamkeit und so sei es kein Wunder, daß Fremde wie noch neulich Mauvillon den Deutschen Geschmack und Witz gänzlich abgesprochen haben. Gottsched sage in der Vorrede zu seinen Beiträgen, daß wir seit hundert Jahren mit der von Opitz begonnenen Besserung des Geschmacks kaum bis zur Hälfte gekommen seien. Um dies Werk weiter zu führen, haben die Verfasser es unternommen eine Zeitschrift zu gründen, in der Poesie, Wohlredenheit, Kritik und Sprachlehre unparteiisch und nach festen Kunstregeln beurteilt werden solle. Die Schweiz sei hiefür wegen ihrer Lage und ihrer politischen Freiheit am geeignetsten. Die Darstellung solle mehr munter und satirisch als trocken dogmatisch sein. Neben der Kritik sollen auch Muster, Originalarbeiten wie Übersetzungen, geliefert werden; ebenso Proben aus fertigen Werken, wie Entwürfe zu solchen. Es folgt dann am Schluß eine Einladung an die muntern Köpfe Deutschlands, sich an dem Unternehmen zu beteiligen. Nach den Klagen über ihre seitherigen geringen Erfolge war die Aussicht der neuen Zeitschrift keine große; die Aufforderung an die deutschen Schriftsteller zur Mitarbeit blieb erfolglos; der Ton, der vielfach gegen Deutschland angeschlagen wurde z. B. in der Art, wie sie für Mauvillon eintreten, war nicht verlockend. Faktisch wurde die Zeitschrift fast ausschließlich von Bodmer und Breitinger geschrieben. Dazu kommt, daß entgegen dem ursprünglichen Programm die Polemik zuletzt ganz überwiegt und wie bei Gottsched einen rein persönlichen gemeinen und gehässigen Ton annimmt. Den Scioppius der deutschen Dichter nannte Gottsched Bodmer bereits in den Tadlerinnen, und allerdings erinnert die gemeine, leidenschaftliche, nur auf Verunglimpfung des Gegners abzielende Polemik auf beiden Seiten an den Ton, in dem die Philologen des 17. Jahrhunderts von ihrem feinen attischen Witze Zeugnis abzulegen pflegten. Aber bei den Schweizern ist es mehr offene angeborene Grobheit, bei Gottsched mehr hämische Gemeinheit; die Schweizer treten stets mit ihrem Namen ein, auf Gottschedscher Seite erscheinen die gemeinsten Pamphlete anonym. Jedenfalls sind die Schweizer Streitschriften gegenüber Gottscheds Beiträgen, die zuletzt in kleinlich nergelnder, schmähsüchtiger Polemik aufgehen, nicht bloß witziger und schlagender geschrieben, sondern auch reich an wertvollen Arbeiten, die dem Streite ferne liegen. Insbesondere legt Bodmer in einer Anzahl leicht und mit sehr wenig gelehrtem Gepäck geschriebener Artikel den Grund zu einer pragmatischen Geschichtschreibung der deutschen Litteratur. Wir rechnen hieher die Übersetzung

eines Stücks von Blackwells geistreichem epochemachenden Buche Inquiry in to the life and writings of Homer (St. 7); den selbständigen Aufsatz: Von den günstigen Umständen für die Poesie unter den Kaisern aus dem Schwäbischen Hause, der die Grundlage zu seinen späteren eingehenden und fruchtbaren Studien der mittelalterlichen Poesie bildet (St. 1); Von der Poesie des 16. Jahrhunderts (St. 8 und 9); Von dem Zustand der deutschen Poesie bei M. Opitzens Ankunft (St. 9); auch der Aufsatz (St. 2): Nachricht von dem Ursprung und Wachstum der Kritik bei den Deutschen[1] läßt sich hieher rechnen, wenn er auch zunächst den Zweck verfolgt, die eigene Priorität in der Begründung der neuen kritischen Ära nachzuweisen. Auch die zustimmende Besprechung der so großes Aufsehen erregenden französischen Briefe Mauvillons über die Sprache und Poesie der Deutschen (St. 5) zeugt von weit mehr sicherem kritischen Blick als das ohnmächtige Gekläff der Gottschedianer, die Schwabes Belustigungen extra zu dem Zwecke gründeten, um durch selbständige Produktion Mauvillon zu überführen, daß es den Deutschen keineswegs an originalem Geiste fehle. Diese litterarhistorischen Arbeiten fanden später ihre Fortsetzung in den Kritischen Briefen 1746 und noch mehr in den Neuen kritischen Briefen 1749.

Der äußere Verlauf des Streits ist folgender. Schon 1739 zeigt Gottsched die Schrift über die Gleichnisse mit eisiger Kälte ohne die gewohnten ehrenden Prädikate an. 1740 (St. XXIV, 4), also noch vor den Angriffen in Schwabes Belustigungen, bespricht er mit komisch pathetischer Entrüstung die Vorrede zu der Schrift über das Wunderbare. Bodmer hatte den Grund für den geringen Erfolg seiner Bemühungen um Milton teils in der Vorliebe der Deutschen für abstrakte Wissenschaften, teils in dem noch unentwickelten Sinn für eine so erhabene und gehaltvolle Dichtung gefunden. Gottsched weist diese verständigen Bemerkungen als einen frevelhaften Angriff auf die Ehre der deutschen Nation mit komischem Pathos zurück und giebt am Schlusse zugleich die Erklärung, nur durch den Ton, den die Schweizer in ihren neusten Werken gegen ihn angeschlagen, gezwungen gehe er von seinem gewohnten Grundsatze ab, lebende Schriftsteller glimpflich und rücksichtsvoll zu behandeln. Im gleichen Jahre (Beiträge XXIV, 6) giebt er eine ganz kurze Anzeige von Breitingers Kritischer Dichtkunst: „In diesem Buche sind einige Materien, die zur Dichtkunst überhaupt gehören, sehr weitläufig, andere aber gar nicht berührt. Dagegen sind

---

[1] Schreibe ich Bodmer zu, weil er mit dessen sonstigen Äußerungen z. B. über den Geschmack sowie zu seinen sonstigen historischen Studien stimmt. Servaes schreibt ihn Breitinger zu

hinreißender Schwung der Sprache hinzukommt. Klopstock steht seiner ganzen Natur nach wenigstens in der Auffassung von der Aufgabe und dem Charakter des Dichterberufs, wie in der religiösen Grundstimmung den Schweizern nahe und ist zudem frühzeitig in persönliche Beziehung zu Bodmer und Haller getreten. Letzterer war der erste, der die drei ersten Gesänge in den G. G. Z. rühmend anzeigte, und Bodmer bot von Anfang an alles auf, um Klopstocks Ruhm auszuposaunen und ausposaunen zu lassen. Diese innern und äußern Beziehungen mußten Gottsched in Klopstock zum voraus einen Partisanen der Schweizer erblicken lassen. In dem Kampf um Klopstock hat er selbst, wenn wir von seiner richtigen Kritik der Klopstockschen Hexameter absehen[1], das denkbar Schalste geschrieben; das Neologische Wörterbuch zeigt wenigstens vielfach gesunden Sinn und derben Witz: auch hier ist Sancho dem Ritter von der traurigen Gestalt an gesundem Mutterwitz überlegen.

Wir gehen auf den Kampf um Klopstock nicht näher ein. Der Verlauf ist zu bekannt und der Ertrag für den Fortschritt in der poetischen Kritik und Theorie, wenigstens der Einsicht in das Wesen des Epos, gar zu gering. Die Angriffe der Gottschedianer sind von der gleichen Art, wie die gegen Milton und Haller und ebenso ihr kritisches Verfahren: sie greifen irgend einen kühnen Ausdruck oder Wendung heraus und legen daran den Maßstab des hausbackensten Verstandes, suchen den hohen Schwung seiner Gedanken und Empfindungen ins Lächerliche zu ziehen und seine Rechtgläubigkeit zu verdächtigen. Wie gegen Bodmer den Hüter der nationalen Ehre, so spielt Gottsched gegen Klopstock den Verteidiger echtchristlichen Glaubens[2]. Die andere Partei giebt ihre Bewunderung in allgemeinen überschwenglichen Redensarten kund, ohne eine wirkliche kritische Einsicht in die Vorzüge und Schwächen des Gedichts zu zeigen — es handelt sich in jener Zeit nur um die ersten Gesänge des Messias, die Oden erschienen ja nur in Abschriften, Einzeldrucken und Zeitschriften. Allerdings erkannte man gleich anfangs besonders auffallende Schwächen der Klopstockschen Muse, das süßliche weinselige Wesen, die Verstiegenheit seiner trübseligen Todesgedanken, die Verschwommenheit seiner Charakterzeichnung, das Überwiegen der Reden, Gebete und sonstigen lyrischen Ergüsse über die Handlung. Eine Einsicht in das Wesen des Epos und seine notwendigen Vorbedingungen und damit ein wirkliches Verständnis des Messias als epischen Gedichts zeigt sich nirgends. Bezeichnend für den

[1] Das Neuste aus der Anmut. Gelehrsamkeit, Lenzmonat 1752, St. 4.
[2] Das Neuste aus der Anmut. Gelehrsamkeit, Wintermonat Band II, St. 6.

damaligen Stand der ästhetischen Bildung ist die Thatsache, daß den Hauptgegenstand der Erörterung von feindlicher wie freundlicher Seite die Frage nach der Orthodoxie der Klopstockschen Mythologie bildet, und für den Stand der damaligen Kunsteinsicht, daß man an das Gedicht den Maßstab des Bossuschen Kanons anlegte. Wir führen als klassischen Beleg hiefür das Urteil des jungen Lessing an[1], „ein abschließend Urteil lasse sich noch nicht geben, solange man von der Einheit, der Vollständigkeit und Dauer der Handlung, von der Verwicklung und Entwicklung, den Episoden, den Sitten, den Maschinen und zwanzig andern Sachen noch nichts sagen könne". Was Bodmer in einer Besprechung der drei ersten Gesänge in den Freimütigen Nachrichten (1748), in den Neuen kritischen Briefen (1749), im Krito (1751) und auf seine Veranlassung sein Freund Heß in den Zufälligen Gedanken über das Heldengedicht der Messias 1749 und noch mehr, was G. Fr. Meier, der Schüler Baumgartens, in seiner „Beurteilung des Heldengedichts des Messias" (1749 und 1752) geben, bezeichnet in keiner Weise einen Fortschritt über das, was Gottsched und die Zürcher über das Epos nach Bossu gelehrt. Das Verständnis für das Epos wurde erst erschlossen durch eine eingehende Untersuchung über die kulturellen Voraussetzungen der Homerischen Gedichte, wie sie in der bahnbrechenden Schrift Blackwells vorlag, die die Schweizer kannten, die Berliner ignorierten und erst viel später Herder in Deutschland einführte.

Die weitere Thätigkeit Bodmers, nicht bloß seine überreiche dichterische Produktion, übergehen wir. Seine großen Verdienste um die mittelalterliche Litteratur, die seine eigene Zeit gar nicht recht zu würdigen wußte, gehören nicht in den Kreis unserer Untersuchung. In der Theorie war er durch Baumgarten, in der Kritik durch die Berliner überholt. Leider hat er es nicht wie sein Freund Breitinger verstanden zu schweigen, als er nichts mehr zu sagen hatte. In seiner herrschsüchtigen, rechthaberischen Art wendet er sich mit steigender Erbitterung gegen jede bedeutende Erscheinung, gegen die Bremer Beiträge, gegen Baumgarten und zuletzt mit besonderer Zähigkeit gegen Lessing. In diesem letzten Kampf hat er seinen kritischen Ruf eingebüßt; Lessing ist für ihn geworden, was Klopstock für Gottsched. Daß er nicht so der Mißachtung anheimfiel, wie letzterer, verdankt er seinem weit bedeutenderen Talent und Verdienst und vor allem seinem edleren Charakter; denn bei aller Grobheit und Rücksichtslosigkeit in der Wahl der Mittel, wo es galt dem Gegner eines zu versetzen, war er doch eine edle Natur,

[1] 15. kritischer Brief von 1753.

dem es mit der Förderung der Dichtkunst heiliger Ernst war, wie sein Verhalten gegen Klopstock, Wieland und so manchen andern bezeugt. Man achtete zuletzt auf den alten mürrischen Kampfhahn wenig mehr, aber seine früheren Verdienste und sein Charakter fanden doch bleibende Anerkennung; und dies war auch der Trost, den er kurz vor seinem Tode in seinem Schwanengesang „Bodmer nicht verkannt" 1782 selbst ausspricht.

Der niedere Stand der Kritik zeigt sich besonders auch in der eigentümlichen Beschaffenheit der damaligen Zeitschriften. Ein besonderes Organ für litterarische Kritik war nicht vorhanden und war auch kein Bedürfnis. Denn die dürftige originale Produktion hätte dafür kaum hinreichend Stoff geboten. Die Kritik spielte in den Zeitschriften nur eine Nebenrolle und war im Grunde nur Parteipolemik. Nach dem Vorgang der Beiträge Gottscheds bilden den Hauptgegenstand sprachliche Erörterungen, Grammatik, Etymologie, Synonymik, auch Sprachgeschichte; dann Stücke aus der Litterärgeschichte und Zeit- und Streitfragen aus der Poetik. Dies gilt besonders von Gottscheds beiden späteren Zeitschriften: dem „Neuen Büchersaal der schönen Wissenschaften und freien Künste", 1745—1754, und „Das Neuste aus der Anmutigen Gelehrsamkeit", 1752—1764. — Schwabes „Belustigungen des Verstandes und Witzes" stellen sich zunächst die Aufgabe, den Angriffen der Franzosen Bonhours und Mauvillon gegenüber durch bedeutende originale Leistungen zu beweisen, daß es den Deutschen durchaus nicht an Geist und Originalität gebreche. Daneben betrachten sie sich von Anfang an als Kampforgan gegen die Schweizer; was sie hier geben, ist Satire nicht Kritik. — Die aus den Belustigungen abgezweigten Bremer Beiträge schließen Kritik und Polemik prinzipiell aus. — Die Greifswalder „Kritischen Versuche zur Aufnahme der deutschen Sprache" von Mitgliedern der dortigen deutschen Gesellschaft 1742 ff. behandeln schon dem Titel nach ganz überwiegend sprachliche Fragen; so handelt eine große Anzahl von Artikeln über Synonyme. Die Kritik schließen sie offenbar absichtlich aus, da eine solche, ohne nach der einen oder anderen Seite Partei zu ergreifen, nicht wohl möglich schien. Doch besprechen sie in ruhig objektiver Haltung die dritte Auflage von Gottscheds Kritischer Dichtkunst und die Streitschriften der Zürcher. Über Haller äußern sie sich nur gelegentlich und mit wenig Verständnis. Ihre einzige Bedeutung liegt darin, daß sie durch eingehende Wiedergabe der unbeachtet gebliebenen Dissertation Baumgartens De nonnullis ad poëma pertinentibus zuerst in weiten Kreisen die Aufmerksamkeit auf Baumgarten gelenkt haben. — Im Gegensatz gegen die Greifswalder stellen sich die Halleschen „Bemühungen zur

Beförderung der Kritik und des guten Geschmacks" 1743—1746 schon dem Titel nach die Pflege der Kritik zu einer besonderen Aufgabe. Sie wollen mit völliger Unparteilichkeit und rein sachlich verfahren und äußern sich in der Vorrede mit Anerkennung über die Verdienste der beiden Zürcher. Faktisch sind sie ein Kampforgan Gottscheds gegen letztere. Eine sehr große Anzahl Artikel nimmt die Zürcher Streitschriften durch; auch sonst zieht sich die Polemik gegen sie wie ein roter Faden durch das ganze Werk. Die Polemik gegen die den Zürchern nahestehenden Haller und Pyra haben wir oben angeführt. Gegen das Ende aber verlassen sie mit Sack und Pack das leck gewordene Schiff der Gottschedschen Partei. Neben der Polemik geben sie nach Art der anderen Zeitschriften Übersetzungen und Besprechungen von lateinischen, griechischen, französischen und englischen Werken; selbst eigene dichterische Produktionen schieben sie dann und wann dazwischen ein. Die eigentliche Kritik ist überaus schwach und dürftig vertreten; denn die Polemik gegen die Zürcher, Haller und Pyra können wir nicht hieher rechnen. Sie beschränkt sich auf die Besprechung von Gellerts Fabeln und Erzählungen, von Meyer v. Knonaus Fabeln, von einigen neueren deutschen Lustspielen, von Königs und Drollingers Gedichten.

Für die Förderung der Kritik haben all diese Zeitschriften so gut wie nichts geleistet. Weit bedeutender nach Umfang der berücksichtigten Litteratur und noch mehr nach würdiger, objektiver Haltung sind die Göttinger Gelehrten Zeitungen, die unter Hallers Leitung standen, ganz besonders die Artikel, die von Haller selbst stammen; doch ist der Standpunkt dieser Kritik ein moralisch beschränkter und vermochte so auf die werdende Litteratur wenig befruchtend einzuwirken.

Neuntes Kapitel.

Das Nachahmungsprinzip Gottscheds. Realistische Richtung von Mylius und Straube. J. E. Schlegel. Verhältnis zu Gottsched, den Schweizern und Lessing. Seine kritisch-historischen Untersuchungen. Die Studie über das Verhältnis des antik-griechischen und des modernen Trauerspiels. Vergleichende Charakteristik der französischen und englischen Bühne; Corneille und Racine; das englische Lustspiel; die Studie über Shakespeare. Über die gleichzeitigen deutschen Dichter und die Thätigkeit Gottscheds für die deutsche Bühne. Theoretische Grundlegung der Kunst. Wesen und Endzweck derselben. Ihre Wirkung. Die ästhetische Lust; Wesen und Quelle derselben; innerer Widerspruch. Moralische Besserung und Belehrung. Die sittenverfeinernde Wirkung der Komödie. Die Theorie der Nachahmung; der Grundgedanke: die schönen Künste sollen Nachahmung der Natur, nicht Natur selbst sein. Verhältnis von Abbild und Urbild in Beziehung auf den Stoff, die Menge der gleichen Merkmale und die Vorstellung des Publikums. Das idealisierende Verfahren bei den geschichtlichen Personen der Tragödie und bei den freierfundnen Charakteren der Komödie. Die künstlerische Darstellung des Schrecklichen und des Ekelhaften. Konsequenzen des falschen Nachahmungsprinzips. Der poetische Stil. Die Gattungen der Poesie. Das Drama. Die nationale Bühne als treuer Ausdruck des Volkscharakters. Einleitung des Dramas. Wahl des Stoffs für die Tragödie; die historische Treue. Der Stoff der Komödie. Pièces d'intrigue und pièces de caractère. Einheit von Zeit und Ort. Der tragische Stil; die Dialektik der Leidenschaft. Der Stil des Lustspiels; Notwendigkeit des Verses. Geschichtliche Bedeutung J. E. Schlegels. Antoniewicz über Schlegel. J. A. Schlegel. Die Naturnachahmung als oberstes Kunstprinzip. Batteux: Les beaux arts réduits à un même principe. Schlegels Übersetzung und Polemik in der Abhandlung: Von dem höchsten und allgemeinsten Grundsatz in der Poesie. Die lyrische Poesie als eigentliches Angriffsobjekt. Schlegels eigene Theorie. Das Wesen der Poesie im Unterschied von der Wissenschaft und der Moral. Aufgabe der Poesie. Die Darstellung des Schönen. Der Begriff des Schönen. Die Poesie als Darstellung des poetisch Guten. Die Poesie der Malerei und die Poesie der Empfindung Die Definition der Poesie; Verhältnis zu Baumgarten. Anwendung des neuen Prinzips auf die Kunst überhaupt. Mangel an Konsequenz. Ch. G. Gellert: De Comoedia commovente.

Gottsched war eifrigst bemüht mittelst seines Seminars und seiner Zeitschriften Schule zu machen. Aber auch dieses Bemühen war völlig unfruchtbar; was er bot und wie er es bot, vermochte in keiner Weise zur Weiterforschung anzuregen, und so ist aus seiner Schule weder ein Kritiker und Theoretiker, noch trotz all seiner Rezepte ein Dichter hervorgegangen. Wer von seinen Schülern irgendwie Talent oder Anstandsgefühl besaß, wendete sich früh von ihm ab, wie die Bremer Beiträger, von denen übrigens nur J. A. Schlegel und etwa Gellert durch sein Antrittsprogramm De comoedia commovente und durch einige Akademische Reden und Abhandlungen für die Theorie der Dichtkunst in Betracht kommen. Von den Schülern, die ihm längere Zeit treu geblieben sind, sind hier nur J. A. Cramer, Mylius und Straube zu nennen. Beide erstere kennen wir schon als die Herausgeber der Halleschen Bemühungen mit ihren Angriffen auf Haller und die Zürcher.

Gottsched rühmt schon in der ersten Auflage der Kritischen Dichtkunst als sein besondres Verdienst, daß er in Deutschland zuerst die tiefsinnige Lehre aufgestellt, daß die Poesie Nachahmung der Natur sei, und dies ist auch das Ende seiner Weisheit geblieben. Die Lehre von der Nachahmung ist es nun, auf die seine Schüler wie auch die beiden Schlegel näher eingehen, was sicher nicht bloßer Zufall ist. Es gehören hierher mehrere Artikel in den Beiträgen zur kritischen Historie. Zunächst ein Artikel J. A. K. unterzeichnet (St. XXX, 5); er ist eine Streitschrift gegen Breitinger und behandelt die Frage, wie weit sich der Dichter des gemeinen Wahnes und der Sage bedienen dürfe; er wiederholt die bekannten Angriffe auf Homers und Virgils Götterwelt, sieht in der Sage nur unchristlichen Aberglauben, kehrt überhaupt aufs bornierteste den theologischen Standpunkt hervor; er gehört zum Plattesten, was selbst in den Beiträgen steht. Verfasser ist wohl J. A. Cramer. — Von Mylius gehören zwei Artikel hieher; Mylius unterzeichnet ähnlich wie J. E. Schlegel seine Artikel und scheint damit eine selbständigere Stellung für sich in Anspruch nehmen zu wollen. Stück XXXI, 2 ist die „Kritische Untersuchung, ob und wie weit die Gleichnisse im Trauerspiel stattfinden". Es ist dies die bekannte Streitfrage zwischen Gottsched und Breitinger und der Artikel hat seine Stelle mehr in der Streitlitteratur als in der Geschichte der Theorie; denn er ist voll der heftigsten Ausfälle auf Breitinger, bietet aber sachlich nichts als eine breite Ausführung dessen, was Gottsched in der Kritischen Dichtkunst gelehrt hatte. Besser ist seine Abhandlung „worin erwiesen wird, daß die Wahrscheinlichkeit der Vorstellung bei dem Schauspiel ebenso notwendig ist als die innere

Wahrheit desselben" (St. XXX, 7). Auch hier bewegt er sich ganz im Kreise der Gottschedschen Lehre, aber der lebhafte drastische Vortrag scheint doch eine Äußerung erwachenden naturalistischen Sinnes zu sein.

Interessanter sind einige Abhandlungen von Straube über die Frage, ob für Komödie einerseits, Trauerspiel andrerseits die prosaische oder die metrische und gereimte Vortragsform geeigneter sei. Er entscheidet sie dahin, daß für die Tragödie der metrisch gereimte, für die Komödie der prosaische vorzuziehen sei. Stück XXIII, 9, giebt er einen „Versuch zu beweisen, daß die gereimte Komödie nicht gut sein könne". Die einschlägige Frage war für die gesamte Poesie wie speziell für die dramatische in Frankreich eifrig diskutiert worden und Lamotte hatte sich für den prosaischen Vortrag selbst für die Tragödie entschieden. Gottsched, der anfangs in seiner Abhängigkeit von Bodmer den Reim als bloßes Geklapper verworfen, sich aber später für ihn bekehrt hatte, spricht sich nach anfänglichem Schwanken für den Reim überhaupt, für das Lustspiel wenigstens für das Metrum aus, wenn auch die Praxis seiner Schule nicht damit stimmt. Straube wiederholt nur die in der Diskussion der Franzosen angeführten Gesichtspunkte. Die Komödie ist im Unterschied von der Tragödie ein Abbild des gewöhnlichen Lebens und hiegegen verstößt es auf das gröblichste, wenn gewöhnliche Leute in Metrum und Reim sprechen. Zudem hindert der Reimzwang den Dichter seine Gedanken richtig und wirkungsvoll auszusprechen und zwingt ihn oftmals, zu sagen, was er nicht will, oder wie er es nicht will. Es sind dies die bekannten der Diskussion der Reimfrage in Frankreich entnommenen Gründe. Die Fabel und nicht die „gezählten Töne" machen ein Gedicht aus, wie Fenelons Telemach und Opitzens Hercynia beweisen, wie dies ja schon die Schweizer und Gottsched gelehrt. Damit müßte Straube prinzipiell Metrum und Reim überhaupt verwerfen, wie dies Lamotte gethan. Indes er thut dies nur für das Lustspiel und die erzählende Poesie und auch bei der Komödie wendet er sich bald nur gegen den Reim, bald gegen Reim und Metrum zugleich. Für die Tragödie will er den Reim noch gestatten; denn den Großen der Welt stehe ein vornehmer und prächtiger Ausdruck eher an. Doch vermag er sich, wie er sagt, keine rechte Rechenschaft davon zu geben, warum er ihm hier im Widerspruch mit seinem Prinzip noch gefalle. In einer spätern Abhandlung (XXVIII, 6) versucht er die unterdessen entdeckten Gründe darzulegen, warum ein Trauerspiel notwendig in gereimten Versen geschrieben sein müsse; er führt aber nur den oben angegebenen Gedanken weiter aus. Sonst ist der Artikel bemerkenswert durch vielfache Anklänge an Bodmers Briefwechsel mit Conti.

Gegen den ersten Artikel übernimmt J. E. Schlegel die Verteidigung der gereimten Komödie und Straube repliziert vielfach glücklich St. XXVI, 3; beschränkt aber jetzt seinen Angriff ausdrücklich auf den Reim. Straube giebt in seinen drei Aufsätzen nichts Originales. Er wiederholt nur was Lamotte, die Schweizer und Gottsched gesagt und zwar oft im engsten Anschluß an den letzteren. Aber daß er die Forderung des prosaischen Vortrags, ähnlich wie später Lessing, oder doch wenigstens des reimlosen Verses gerade für das Lustspiel, das in erster Linie einen leichten schlichten Konversationston verlangt, erhebt, daß er besonders gegen den steifen schwerfälligen Alexandriner ankämpft, daß er überhaupt auf das natürlichere englische Drama verweist — darin dürfen wir doch wie bei Mylius die Regung eines gesunden naturalistischen Sinnes erblicken[1]. An die erste Abhandlung Straubes knüpft J. E. Schlegel in seiner Rechtfertigung der gereimten Komödie seine Theorie der Nachahmung an.

J. E. Schlegel.[2]

Man hat Schlegel zur Gottschedschen Schule gerechnet, oder ihn wenigstens von ihr seinen Ausgang nehmen lassen; beides mit Unrecht. Schlegel ist nie Gottschedianer gewesen und ausgegangen ist er, wenigstens in der ästhetischen Theorie, von den Schweizern. Allerdings hat er in Leipzig ein philosophisches Kolleg bei Gottsched gehört und an seinen vormittägigen Redeübungen teil genommen, an seinen Zeitschriften mitgearbeitet und eine Anzahl Dramen in die deutsche Schaubühne geliefert, zu einer Zeit, als der Streit zwischen Gottsched und den Schweizern bereits ausgebrochen war. Aber er hat sich selbst nie an diesem Streite beteiligt, hat sich durch Gottscheds schulmeisternden Ton verletzt früh mit ihm entzweit und durch Vermittlung von Hagedorn sich Bodmer zu nähern gesucht und sich in seiner erst lange nach seinem Tode veröffentlichten letzten Arbeit auf das schärffste über Gottsched und seine Thätigkeit für die Bühne ausgesprochen. Selbst seine dramatischen Versuche dürfen wir nicht auf Gottscheds Anregung zurückführen. Allerdings hat er auf Schulpforta dessen Kritische Dichtkunst als Leitfaden für seine dramatischen Versuche studiert, aber die Anregung dazu hat er, ähnlich wie Lessing, aus der eifrigen Lektüre der griechischen

[1] Die Aufsätze sind überhaupt nicht so schlecht, wie Antoniewicz findet, sie enthalten besonders manche treffende Bemerkung gegen J. E. Schlegel.

[2] S. über J. E. Schlegel die neuste eingehende Darstellung von J. v. Antoniewicz, die ein sehr reiches Material bietet.

und lateinischen Dramatiker geschöpft[1], und gerade hier kommt der innere Gegensatz zu Gottsched am frühesten zum Ausbruch. Schlegel hält dem seichten Gewäsche der Gottschedianer gegenüber, ähnlich wie Haller, die Zürcher und Pyra auf bedeutenderen Gehalt, und so wirft Gottsched seinen Dramen den Reichtum an Sentenzen vor und Schlegel erwidert gereizt mit Ausfällen auf Gottscheds schale, langweilige Dialoge und Erzählungen. — In der Theorie geht er von Anfang an von den Schweizern[2], nicht von Gottsched aus. Seine frühesten Abhandlungen sind noch weit mehr als die Straubes Eindringlinge des schweizerischen Standpunkts in Gottscheds Zeitschriften, freilich ohne daß dieser es recht bemerkt hätte; wenigstens nur gegen die Abhandlung über Shakespeare remonstriert er indirekt. Als Kritiker ist Schlegel von den Schweizern wie von Gottsched unabhängig und verdankt seine Anregung dem Spectator und noch mehr der selbständigen Vergleichung der antiken und modernen Tragödie. In der Theorie schließt er sich unmittelbar an die Schweizer an. Der Grundgedanke seiner ersten Abhandlungen, daß die Nachahmung, wenn sie künstlerisch sein wolle, dem Urbild ebenso unähnlich wie ähnlich sein müsse, ist nur eine abstruse allerdings vielfach originale Ausführung der Lehre Breitingers vom dichterischen Verfahren; besonders seine Lehre von der Art, wie der Dichter seine Charaktere individuell oder typisch oder ideal zeichne; ebenso seine Ausführung über die Sprache der Leidenschaft. Dagegen hat er vor den Schweizern von Anfang an voraus das Interesse und das Verständnis für das Drama und für die Bühne, das entschiedene Eintreten für Metrum und Reim als ein notwendiges Erfordernis der Dichtung und eine richtigere Schätzung der Urteilsfähigkeit des großen Publikums. — Am meisten erinnert er an Lessing, als dessen wirklicher Vorläufer er gelten darf. Mit Vorliebe studiert er wie dieser schon auf der Schule die antiken Dramatiker, versucht sich früh in eigenen Produktionen, konzentriert seine ganze litterarische Thätigkeit auf das Theater, legt früh den Maßstab der griechischen Tragödie an die klassisch französische und erkennt die Gleichberechtigung des englischen mit dem französischen Drama; gemeinsam mit Lessing ist ihm endlich die Doppelbegabung als Kritiker und als Dichter, das Überwiegen des Verstandes über Gemüt und Phantasie. Freilich fehlte ihm die schneidige Logik, die scharfe Dialektik, das auf dem Bewußtsein voller Selbständigkeit und geistiger Überlegenheit beruhende stolze Selbstgefühl, der herausfordernde Wider-

---

[1] S. seine Biographie von J. H. Schlegel in der Gesamtausgabe der Werke.
[2] Nach Antoniewicz von den Franzosen.

spruchsgeist Lessings. Dagegen zeigt er ein ruhigeres, unparteiischeres Abwägen der verschiedenen Seiten eines Gegenstandes, ähnlich wie Mendelssohn.

Von seinen einschlägigen Schriften kommen für uns in Betracht:

1) Brief an seinen zweiten Bruder über das Verhältnis der griechischen und der französischen Tragödie vom Jahre 1739.
2) Schreiben über die Komödie in Versen 1740 in Gottscheds Kritischen Beiträgen.
3) Vergleichung zwischen Shakespeare und Gryphius 1741 ebenfalls in den Kritischen Beiträgen.
4) Demokrit, ein Todtengespräch, 1741, in den „Belustigungen des Verstandes und Witzes".
5) Von der Unähnlichkeit der Nachahmung, eine Rede, in der Gottschedschen Rednergesellschaft 1741 gehalten, aber erst 1745 in den Bremer Beiträgen erschienen.
6) Von der Nachahmung 1742, in den Beiträgen zur krit. Historie und im ersten Band des Neuen Büchersaals.
7) Von der Würde und Majestät des Ausdrucks im Trauerspiel, in der Vorrede zu seinen theatralischen Werken 1747.
8) Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters, ebenfalls 1747.

Die Schwierigkeit der Darstellung beruht nun darin, daß außer über die Nachahmung als Kunstprinzip und über das Drama, speziell die Tragödie, keine geschlossene zusammenhängende Untersuchung vorliegt, sondern mehr nur gelegentliche vereinzelte Äußerungen, mehr noch, daß es Äußerungen eines in voller Entwicklung begriffenen jungen Mannes aus der Zeit von seinem 21. bis zu seinem 31. Jahre sind. Es wird somit erforderlich sein, bei den Hauptpunkten anzugeben, welcher Zeit eine bestimmte Äußerung angehört und zu bemerken, wie weit er diese Ansicht auch später noch beibehalten oder modifiziert hat. Leider läßt sich dies im einzelnen aus den Quellen nicht immer belegen, so deutlich sein Entwicklungsgang im ganzen auch vorliegt. Wir werden auch hier bei unsrer Darstellung die historische Treue einer phantasievollen Abrundung des Bildes vorziehen.

Die kritisch-historischen Untersuchungen.

Schlegel hat auf der Schule zu Pforta die Alten und ganz besonders die Griechen fleißig studiert und dies Studium auch auf der Universität noch eifrig fortgesetzt. Mit besonderer Vorliebe las er die griechischen Tragiker, von denen er Sophokles am höchsten schätzt,

Euripides am meisten nachbildet. Diesem eifrigen Studium der griechischen Tragiker verdanken wir seine ersten dramatischen Versuche, Nachbildungen Euripideischer Stücke, die noch auf die Schule fallen, wie seine früheste kritische Auslassung, eine Vergleichung der antiken griechischen Tragödie mit der modernen französischen. Sie ist enthalten in einem Briefe an seinen jüngeren Bruder und stammt aus dem ersten Jahre seiner Studentenzeit 1739. Es ist das Urteil eines 20jährigen angehenden Studenten, der allerdings schon selbst eigne Dramen verfertigt, aber über die Theorie außer Gottscheds Kritischer Dichtkunst wohl noch wenig in den Quellen selbst gelesen hatte, und zudem ein Privatbrief, keine für den Druck bestimmte Arbeit, was wohl zu beachten ist. Er findet, daß Euripides und ganz besonders Sophokles eine ganz andere Art von Tragödie bieten, als die Franzosen, wie ja auch Racine selbst die Größe der Griechen bewundert und sich nicht getraut habe, sie nachzuahmen. Er knüpft, was uns wieder durch das Zusammentreffen mit Lessing von besonderem Interesse ist, seine Erörterung an den Philoktet des Sophokles an; in ihm glaubt er etwas ganz „Sonderbares“ zu finden. Als wohlthuende Eigenschaft hebt er gegenüber der überfeinerten Delikatesse der Franzosen den natürlichen Geschmack der griechischen Darstellung hervor, sofern die Griechen noch nicht so ekel gewesen, daß Sophokles nicht hätte vom Geruch der Wunde sprechen dürfen. Sodann rühmt er als besonderen Vorzug des Sophokles gegenüber den französischen Stücken die sorgfältige Beschreibung der Scenerie, und weist dies an Philoktet und der Elektra im Vergleich mit der Berenice des Racine im einzelnen nach. Einen weiteren großen Vorzug haben nach ihm die Griechen vor den Franzosen in der „Einrichtung“ der Fabel. Eine französische Tragödie ist nichts als eine fortlaufende Reihe von galanten Liebeserklärungen; der Philoktet dagegen hat, ohne die Liebe zu Hülfe zu nehmen, die trefflichste Entwicklung von der Welt; auch diese Bemerkung erinnert wieder an die Ausführung Lessings im Laokoon. Die ganze Entwicklung der Handlung, sagt er weiter, folgt hier aus dem Charakter der handelnden Personen; diese Charaktere selbst sind im Unterschied von französischen Theaterhelden, wo der Poet meist nur seine eigenen Gemütsbewegungen abbildet, individuell und naturwahr gezeichnet. Dies wird in einer trefflichen Analyse des Charakters des Odysseus im Unterschied von dem des Neoptolem nachgewiesen. In den Anmerkungen zu seiner fast gleichzeitigen Elektraübersetzung erkennt er bereits das Kunstmittel der Kontrastierung für lebendigere Charakterzeichnung. Einen weiteren Vorzug der griechischen Tragödie vor der französischen, überhaupt vor der modernen, findet er, ähnlich wie später Lessing beim

Philoktet, in der menschlich wahren Schilderung des Helden gegenüber dem falschen gesteigerten Heldenpathos der Franzosen. Die Griechen, sagt er, waren ein freies Volk und dachten von ihren Königen nicht so hoch wie wir. Uns ist es unerträglich, einen Helden wie andere Menschen sprechen zu hören; weil wir unsre Fürsten sonst nie sehen, lassen wir sie auch nicht wie wirkliche Menschen reden; daher ist uns auch die antike griechische Einfalt der Darstellung besonders in der Erzählung abhanden gekommen. — Besonders bemerkenswert in diesem Briefe ist die große Selbständigkeit und Reife des Urteils bei dem 21jährigen Studenten, wenn auch manches, wie die Bemerkung über das Vorherrschen der Liebe in der französischen Tragödie, durchaus nicht neu ist. — Eine ganz treffende Stelle über die griechische Tragödie findet sich noch in seiner letzten veröffentlichten Abhandlung über die Würde und Majestät ꝛc. Er bemerkt (p. 190)[1], die griechischen Tragiker Sophokles und Euripides seien in der sorgfältigen Wahl der Worte viel weiter gegangen, als heute irgend eine Nation geht; die Griechen lieben es, die meisten Dinge des gewöhnlichen Lebens in der Poesie mit ganz eigenen Worten zu benennen. Sie halten ferner viel auf lange ohrenfüllende Worte; in der Erzählung finde sich oft ein Schwung und eine Pracht, mehr als wir heut zu Tage wagen dürften; sie hüten sich durchaus nicht so sehr vor „scharfsinnigen Redensarten" wie die Vertreter seichter Natürlichkeit (natürlich meint er Gottsched und die Seinigen) vorgeben. Ganz besonders fein für die damalige Zeit ist die Bemerkung, daß sich wegen der Vorliebe der Griechen für öffentliche Reden in ihren Tragödien meist längere Reden finden, als heute ein Dichter wagen dürfte; ja sie seien ganz wie die öffentlichen Volksreden methodisch und ordentlich ausgearbeitet. Treffend ist auch seine Bemerkung über die Stichomythie der griechischen Tragödie, wenn er bemerkt, daß hier fast jede Zeile einen geistreichen Gedanken enthalte. Einen Tadel spricht Schlegel allerdings weder über jene überaus künstlich gegliederten langen Reden, noch über diesen geistreich pointierten Dialog aus; aber daß beides von der Natur wie von der poetischen Wahrheit weit abliegt, das hat er doch gefühlt.

Seine Äußerungen über die Franzosen gelten fast ausschließlich ihrer Tragödie und sind meist mit solchen über das englische Drama verknüpft, so daß wir seine Charakteristik der Franzosen und Engländer nicht trennen können. Über die ersteren liegen uns zahlreiche, wenn auch nur gelegentliche Auslassungen von Anfang bis Ende seiner litterarischen Thätigkeit vor; sie geben allerdings vielfach nur die

[1] Die Zitate sind nach der Ausgabe von Antoniewicz.

französische und englische Kritik der klassischen französischen Tragödie wieder, wie sie von Fenelon bis Brumoy vorlag, doch vielfach mit eigenen und eigentümlichen Bemerkungen versehen; jedenfalls ist es eine That, daß er zuerst in Deutschland vor Lessing den kritischen Maßstab der englischen und antiken Tragödie an die klassische französische zu legen gewagt hat. — Auch er geht hier ursprünglich von den Franzosen aus, gelangte aber alsbald zur richtigen Würdigung der Engländer, wie zu der der griechischen Tragödie. Neben den griechischen Tragikern las er früh die französischen und zwar, wie es scheint, mit Vorliebe Racine, später studiert er auch Corneille eingehend. Die Theoretiker, die über das Drama geschrieben, nennt und kennt er sämtlich[1]; am meisten schließt er sich an Corneille an, obwohl er als ganz besonders instruktiv Hedelin empfiehlt; auch Brumoy entnimmt er manches.

Bei seiner Beurteilung der Franzosen und Engländer, zumal ihres Theaters, ist der freie, unbefangene, echt historische Standpunkt bemerkenswert: während man sich sonst in Deutschland in ein französisches und englisches Lager spaltete, erkennt er die Gleichberechtigung beider Litteraturen und beider Theater an, sofern beide der treue und treffende Ausdruck des nationalen Charakters seien. Selbst Lessing hat diese Freiheit und Höhe der Beurteilung nicht erreicht; erst Herder, von Blackwell angeregt, hat dann diese historische Betrachtungsweise bei uns in Deutschland eingebürgert. Um so höher ist das Verdienst Schlegels anzuschlagen.

Greifen wir zuerst die allgemeinen Züge heraus, die Schlegel an den Franzosen hervorhebt. (Gedanken zur Aufnahme 2c. p. 194 ff.) Dies sind in erster Linie die Verständigkeit und Klarheit ihres Wesens und ihrer Poesie, ihre peinliche Vorliebe für äußere Regelmäßigkeit, ferner der Sinn für Wohlanständigkeit und feine Sitte, der edle, alle niedrigen Redensarten sorgfältig vermeidende Ausdruck, der vornehme, weltmännische Ton, wie sich das besonders in ihrer Tragödie zeigt. Tadelnd bemerkt er die nationale Beschränktheit, wonach sie die Denkart und Sitte des eigenen Landes zum absoluten Maßstabe machen, und infolge dessen das Fremde, selbst die Helden des Altertums, ohne weiteres in Franzosen umwandeln[2]. Als ebenso charakteristisch erscheint ihm endlich ihr verliebtes Wesen, die große Rolle, die die Liebe im Leben wie im Drama bei ihnen spielt. Eingehender, freilich nicht immer im Einklang mit sich selbst, sind seine Ausführungen über das französische Theater besonders die Tragödie. Als charakteristisch

[1] S. das Verzeichnis in den Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters (p. 194).

[2] Aufsatz über Shakespeare und im Demokrit.

hiefür[1] bezeichnet er die Einheit der Handlung, die durch keinerlei Nebenhandlung gekreuzt werde; hier herrscht nur eine Hauptabsicht; der Verlauf der Handlung dreht sich nur um die hemmenden und fördernden Momente derselben. Dem entspricht denn auch die klare übersichtliche Einfachheit des Baues; die Handlung schreitet sicher mit gleichmäßig sich steigernder Spannung stetig und ohne Sprung fort; Verwicklung wie Entwicklung zeichnet sich durch Klarheit und Leichtigkeit aus. Mit der Einheit der Handlung hängt die ängstliche Beobachtung von Zeit und Ort zusammen. Schlegel sah anfangs im Shakespeare-aufsatz hierin den Hauptvorzug des französischen vor dem englischen Drama. Später urteilt er viel kühler hierüber; in seiner letzten großen Abhandlung (p. 195 f.) tadelt er die Franzosen, daß sie hierauf als auf einen wesentlichen Vorzug einen viel zu großen Wert legen und die Schönheit eines Stückes nach der Beobachtung einer so äußerlichen Regel bemessen, um so mehr als die Beobachtung dieser Einheiten doch nur eine vorgebliche und künstlich erzwungene sei. Um diese Einheit zu retten, lassen sie entweder die Bezeichnung der Scene so unbestimmt, daß der Dichter am besten sagen würde: „Der Schauplatz ist das Theater"; oder der Dichter läßt seine Personen an einen bestimmten Ort, einen Saal, einen Garten und dgl. kommen ohne jeden andern Grund, als weil er sie hier haben muß. Besser wäre es, wenn der Dichter nach dem Vorbild der Engländer die Scene aus dem Hause des einen in das des andern verlegte und so den Zuschauer seinem Helden nachführte, als daß er seinem Helden die Mühe macht, den Zuschauern zu liebe an einen Platz zu kommen, wo er nichts zu thun hat. Nehmen es so die Franzosen mit der ängstlichen Beobachtung unwesentlicher Regeln peinlich genau, so machen sie es sich um so leichter mit der Beobachtung der historischen Treue sowohl in der Zeichnung der Charaktere, als in der Schilderung der Sitten, des s. g. costume. Die Franzosen, meint er, stehen den Engländern an scharfer und bestimmter Zeichnung der Charaktere nach. Sie haben in ihrer einseitig nationalen Beschränktheit Menschen und Sitten fremder Völker und Zeiten ganz französisiert und sie sind noch recht stolz auf diese Fälschung der Geschichte[2]. Gleichzeitig freilich, in der Abhandlung über die Nachahmung, urteilt er hierüber ganz anders, indem er hier die Modernisierung der antiken Helden nach Art der französischen Tragödie ausdrücklich verlangt (p. 143 f.). Doch scheint er sich später wieder mehr für die historische Treue entschieden

[1] Aufnahme des dän. Th. p. 195 f.
[2] Abhandlung über Shakespeare und im Demokrit.

zu haben. Die groben historischen Verstöße gegen das costume hat er stets getadelt; so schon in seinem Totengespräch Demokrit, einer Satire auf das gleichnamige Stück von Regnard, wo er freilich nicht beachtet hat, daß einer Komödie ein derartiger Anachronismus, zumal wenn er absichtlich ist, wohl gestattet ist, ja die komische Wirkung erhöht. Er weist hier auf treffende Weise die Ungereimtheit nach, daß in einem Stück aus der antik griechischen Welt Personen und Sitten ganz „parisisch" gezeichnet, daß z. B. die Liebe à la française die Seele des Stückes sei, daß in Athen nicht nur ein König sondern auch die gleiche höfische Sitte herrsche wie in Frankreich. Ob er bei Corneille die ähnliche Entstellung antiker Charaktere und Gesinnungen empfunden hat, ist zweifelhaft. Corneille hat er jedenfalls bis zuletzt eine sehr hohe Achtung und Zuneigung bewahrt; er scheint sein Lieblingstragiker geblieben zu sein. Als weiter charakteristisch für das französische Drama bezeichnet er das Vorherrschen der Liebe; sie ist bei der verliebten französischen Nation auf der Bühne wie im Leben die Hauptangelegenheit. Der Franzose geht darin mit Seufzen und Bitten, mit Ehrfurcht und Zärtlichkeit zu wege, auf eine Weise, wie sie einer weniger verliebten Nation langweilig und wenig wahrscheinlich vorkommen muß. Der französische Held ist einzig nur mit seiner Liebe beschäftigt, während der englische, bei dem diese Leidenschaft oft ebenso heftig auftritt, auch noch für andere Dinge Sinn und Interesse hat[1]. Schon in dem Brief an den Bruder macht er sich über diesen Punkt lustig: die französischen Stücke seien nur eine Reihe von Liebeserklärungen, ein wohlfeiles Auskunftsmittel für eine nüchterne Phantasie, und Regnard läßt er im Totengespräch sagen: es ist etwas Treffliches um die Liebe für den Dichter; sie liefere ihm ohne eigenes Nachdenken reichen Stoff sein Stück zu füllen. Unter dieser Vorherrschaft der Liebe leide die Zeichnung der Charaktere; die französischen Helden haben eigentlich gar keinen andern Charakter als den ihrer Verliebtheit[2]. Ebenso rühmt er schon in der Abhandlung über Shakespeare mit einem tadelnden Seitenblick auf die Franzosen, daß dieser gezeigt, wie man schöne Auftritte verfertigen könne, ohne von Liebe zu reden, und daß die unglücklichen Zufälle der Großen und die Schicksale der Staaten ergreifend genug seien, um die Leidenschaft zu erregen. So hat er auch diese schwächste Seite der französischen Tragödie lange vor Lessing hervorgehoben. Allerdings sind ihm auch hier die französischen und englischen Kritiker vorangegangen; indes dies gilt ebenso für

[1] Aufnahme des dän. Th. p. 195.
[2] Brief an den Bruder.

Lessing. Nach dem frühern Briefe an den Bruder macht es doch den Eindruck, daß er selbständig durch seine Vergleichung der griechischen mit der französischen Tragödie auf seine Ansicht gekommen ist. Jedenfalls bleibt ihm das Verdienst, daß er zuerst durch seine Kritik eine richtige Würdigung der von den Gottschedianern so maßlos überschätzten französischen Tragödie eröffnet hat. Seine Charakteristik derselben ist teilweise nicht durchaus richtig, wie seine Behauptung über die angebliche Einheit der Handlung, teilweise übertrieben, wie seine Ansicht von der Alleinherrschaft der Liebe in der französischen Tragödie: nach Corneille zeigt sich — und seine eigenen Stücke entsprechen ja genau seiner Theorie — der tragische Held eben darin, daß er die höheren männlichen Empfindungen der Ehrliebe und andre über die Empfindung der Liebe obsiegen läßt; die Liebe dient in der klassischen französischen Tragödie meist nur als Folie für das Heldentum.

Ein feines Verständnis der französischen Tragödie zeigen auch seine vielfachen gelegentlichen Äußerungen über Racine und Corneille; so wenn er schon in der Abhandlung über die Nachahmung Racine gegen den Vorwurf schöngeistiger Unnatürlichkeit in den Reden seiner Helden mit der Bemerkung verteidigt, der Held habe mit der Würde und Feinheit zu sprechen, die wir von solchen Standespersonen mit Recht erwarten dürfen (p. 172). Richtig hebt er auch die vornehme Haltung und Feinheit (délicatesse) als charakteristisch an Racine hervor, wodurch dieser selbst gewöhnlichen Gedanken und schlichten Worten einen ungemeinen Reiz zu geben verstehe (p. 181). Ebenso sucht er (p. 185), freilich mehr geistreich als wahr, den Gedankenreichtum — er meint das Vorherrschen der Reflexion — in den Reden bei Corneille zu verteidigen und knüpft daran eine treffliche Charakteristik der zwei großen französischen Tragiker (p. 189 f.). Fälschlich, sagt er, glaube man, der Verstand trete während der Leidenschaft zurück. In den Leidenschaften gesteigerten Selbstgefühls wie bei Mut, Ehrgeiz u. dgl. zeige sich der Verstand in ungehemmter Freiheit und Kühnheit; daher erscheine er hier auch reich an treffenden Sentenzen und sinnreichen Antithesen. Daher eben komme es, daß die Helden des Corneille weit gedankenreicher seien, als die des Racine, weil der erstere mehr Mut, der andre mehr Zärtlichkeit in seinen Stücken darstelle; wenn Racine ähnliche Leidenschaften darstelle, sei er fast ebenso gedankenreich und erhaben. Aber die natürliche Neigung habe den einen getrieben mehr zärtliche, den andern mehr mit Mut und Ehrgeiz gefüllte Geschichten seinen Stücken zu Grunde zu legen. Beide, Corneille und Racine, haben als echte Künstler auch ihre Darstellung darnach eingerichtet.

So zeigt Schlegel ein richtiges Verständnis für die Eigentümlich-

keiten der französischen Bühne, ihre Vorzüge wie ihre Schwächen, ihre Berechtigung als Ausdruck des französischen nationalen Geistes und ebenso ein richtiges Verständnis der charakteristischen gleichberechtigten Verschiedenheit der Tragik von Corneille und Racine. Er formuliert sein Urteil noch nicht so scharf wie Lessing mehr als zwanzig Jahre später in der Dramaturgie; aber er ist auch der schroffen Einseitigkeit desselben fern geblieben.

Noch mehr zeigt sich sein Fortschritt über die Schweizer, wie über Gottsched hinaus in seinem Verständnis der englischen Poesie. Die Schweizer haben allerdings für die Einbürgerung des religiös-schwärmerischen Milton eifrig gewirkt; aber Milton ist doch weit nicht so sehr der Ausdruck des englischen Nationalgeistes wie Shakespeare oder auch nur die damalige englische Komödie von Congreve, Cibber und andern. Schlegel faßt in erster Linie das englische Drama, Shakespeare und das zeitgenössische Lustspiel ins Auge und weist hier die nationale Eigentümlichkeit der englischen Poesie in ganz anderer Weise nach, als dies die Schweizer an Milton gethan haben.

Analog dem französischen ist das englische Drama der treue und notwendige Ausdruck des nationalen Geistes. Schlegel rühmt an den Engländern[1] das gründliche, tiefsinnige Wesen, das mehr auf reichen und tiefen Gedankengehalt hält, als auf geschlossene Einheitlichkeit der Darstellung, den realistischen Zug, der bestrebt ist, den ganzen Reichtum der Wirklichkeit in naturwahrer, selbst derber Darstellung wiederzugeben, die treffliche Kunst der Charakterzeichnung und Sittenschilderung, die Originalität ihrer Menschen im Leben wie in der Poesie. Im Drama giebt Schlegel den Franzosen den Vorzug im kunstvollen Bau des Stückes, den Engländern in der treffenden Zeichnung der Charaktere uud der ergreifenden Darstellung der Leidenschaften, in der historischen Treue ihrer Helden- und Sittenschilderung. Anfangs, wo er noch wie im Aufsatz über Shakespeare an die drei Einheiten glaubt, sieht er ähnlich wie Gottsched im englischen Drama nichts als Unordnung und Regelwidrigkeit; ein loses Gefüge schlecht zusammenhängender Handlungen, locker an einander gereihter selbständiger Scenen. Später, bei reiferer Einsicht und eingehenderer Kenntnis des englischen Dramas, gesteht er auch den Engländern zu, daß manche ihrer Stücke gut gebaut seien, ja daß in den besten eine Mehrzahl von Handlungen auf das kunstvollste zur wirksamen Einheit einer einzigen Haupthandlung verbunden seien. Indes damit meint er offenbar nicht Shakespeare, sondern das zeitgenössische Lustspiel von Steele, Congreve und andern;

[1] Aufnahme des dän. Th. p. 194 f.

für die kunstvolle Komposition Shakespeares hat er kein Verständnis gewonnen, so wenig als später Mendelssohn, Herder, Goethe. — In der Komposition giebt er indes auch später noch, wie es scheint, im ganzen doch den Franzosen den Vorzug vor den Engländern. Das, was bei einem dramatischen Stück das erste ist, der Bau, sagt er im Aufsatz über Shakespeare, ist bei den Engländern insgemein das letzte. Ihre Stärke ruht in der Zeichnung der Charaktere, nicht in der Entwicklung der Handlung; man sucht eine Anzahl Personen aus, die in einer gewissen Verbindung mit einander stehen, läßt sie von ihren wichtigsten Angelegenheiten so lange sprechen, als genug ist um den Zuschauer einige Stunden zu unterhalten; ist man dann an einem denkwürdigen Punkt oder an das Ende ihres Lebens gekommen, so hört man auf. Dies ist der Eindruck, den Shakespeares Julius Cäsar auf den jugendlichen Schlegel gemacht hat. Auch später noch[1] meint er, die Engländer seien mehr auf treffende Zeichnung der Charaktere, als auf wohlberechnete Steigerung der Spannung durch kunstvolle Schürzung und Lösung des Knotens bedacht. Die Engländer lieben eine komplizierte, viel verzweigte Handlung, aber die Kunst sie klar und übersichtlich zu entwickeln fehlt ihnen; sie bringen mancherlei Nebenpartien an, die nur in entferntem Zusammenhang mit der Haupthandlung stehen, wenn sie nur zu denken geben, während die Franzosen alles Nebensächliche ausscheiden. Doch schon in dem Aufsatz über Shakespeare giebt Schlegel zu, daß die Komposition nicht in allen englischen Stücken so vernachlässigt sei. In den Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters erkennt er dann die Eigenartigkeit im Bau der englischen Stücke an und gesteht, daß ihr Typus volle Gleichberechtigung mit dem französischen habe, wiewohl er selbst offenbar mehr zur französischen Art hinneigt. „Wie ein Knoten aus mehr oder weniger Enden, die im Anfange gar nicht aneinander hängen, zusammengeknüpft sein kann; wie eine einzige Begebenheit eine Folge von vielerlei ganz verschiedenen Absichten und Mitteln sein kann, die anfangs gar nichts miteinander gemein hatten, und die dennoch alle zu gleicher Zeit und durch dieselbe Begebenheit teils erfüllt, teils umgestoßen und vernichtet werden: so kann ein Theaterstück im Anfange aus ganz verschiedenen Handlungen zu bestehen scheinen, welche doch zuletzt in einen Punkt oder in einen Knoten zusammenlaufen, und also eine einzige Handlung ausmachen[2]." Von dieser Art seien die guten Schauspiele der Engländer gerade wie die französischen der muster-

[1] In der Aufnahme des dän. Th. p. 194 f.
[2] Aufnahme des dän. Th. p 211.

gültige Typus für die klare und übersichtliche Entwicklung der einfachen Handlung.

Steht nach Schlegel das englische Drama wenigstens im großen Ganzen an einheitlicher Geschlossenheit, an kunstvoller Verwicklung und klarer Entwicklung, an stetem, sicherem, die Spannung des Zuschauers bis zu Ende steigerndem Gang hinter dem französischen zurück, so findet er dafür einen Ersatz in dem großen Reichtum und der großen Naturwahrheit, mit der hier die Welt auf den Brettern sich spiegelt. „Die Engländer erwuchern", sagt er[1], „durch ihren freien, lockern Bau viele kleine Anmerkungen über das menschliche Leben, kleine Scherze, kleine Abschilderungen der menschlichen Natur, die die Franzosen nicht auf die Bühne bringen können." Er erkennt damit offenbar in dem englischen Drama ein treueres und reicheres Abbild des menschlichen Lebens, als das französische bietet. Diese Naturwahrheit zeigt sich besonders auch darin, daß gegenüber der gemessenen vornehmen Haltung der französischen Helden die englischen besonders in der leidenschaftlichen Erregung sich ganz wie im Leben gehen lassen, gemeine Schimpfreden und lästerliche Flüche ausstoßen, wie es die freie und rohe Jugend an sich hat[2]. Dieser Naturalismus zeigt sich ferner auch darin, daß die Engländer auf die Einheit von Zeit und Ort nichts halten. Während er anfangs darin einen groben Fehler sah, erkennt er später, daß der häufige Scenenwechsel der englischen Bühne jedenfalls sachgemäßer sei, als die gezwungene und gekünstelte Art, wie die Franzosen die Einheit des Ortes wahren. Die Engländer, die sich aus dieser Einheit nichts machen, sagt er, beobachten sie richtiger als die Franzosen, die so ängstlich darauf halten[3]. Die eigentliche Stärke der Engländer findet er schon in dem Aufsatz über Shakespeare mit Recht in der sprechenden, naturwahren Zeichnung der Charaktere. Auch hier macht er auf den innigen Zusammenhang der Dichtung mit dem Leben aufmerksam[4]. Die scharf ausgeprägten originalen Charaktere des englischen Dramas sind nur ein Wiederspiel des wirklichen Lebens; es giebt unter dem englischen Volke mehr außerordentliche, hoch getriebene Charaktere; darum finden sie sich auch auf ihrer Bühne weit häufiger, als einer andern Nation wahrscheinlich vorkommt. Und nicht bloß die Hauptpersonen, wie im französischen Drama, sondern auch die Nebenpersonen sind scharf gezeichnet, besonders in der Komödie. Er rühmt es an den Stücken von Steele, Cibber, Congreve, daß sie

[1] Aufnahme des dän. Th. p. 195 f.
[2] Aufnahme des dän. Th. p. 196
[3] Aufnahme des dän. Th. p. 223.
[4] Aufnahme des dän. Th. p. 196.

sogar die verschiedenen Grade in der Zeichnung desselben Charakters genau bestimmen[1]. Dieser Lebenswahrheit entspricht es auch, daß die englischen Helden nicht immer denselben einförmigen Ton der gleichen Leidenschaft anschlagen, wie dies bei der Liebe im französischen Drama der Fall ist, sondern auch noch für andre Dinge Sinn haben[2]. Schon in dem Aufsatz über Shakespeare rechnet er es diesem, im Unterschied zu Gryphius, der alles zu Leidenschaft mache, als Vorzug an, daß er seine Leidenschaften durch Zwischenscenen unterbreche. Die possenhaften Scenen, die Shakespeare so gerne nach den erschütterndsten Auftritten einlegt, hat Schlegel indes damit sicherlich nicht gemeint; denn im Aufsatz über das dänische Theater sagt er ausdrücklich, daß die tragische Handlung das Komische durchaus ausschließe[3]. Jener realistische Zug zeigt sich endlich auch in der relativ-treuen Wiedergabe historischer Charaktere, wie er dies selbst am Charakter des Julius Cäsar lobt, während er den Verstoß gegen historische Treue von seiten der Franzosen schon in jener frühen Arbeit aufs schärfste geißelt.

Wir wollen zum Schluß noch seine Charakteristik Shakespeares und seine tragische Kunst nach jener frühen Abhandlung über seinen Julius Cäsar geben. Der Aufsatz ist für uns von besonderer Wichtigkeit als die erste eingehende und anerkennende Besprechung des großen englischen Dichters in Deutschland; für Schlegel speziell ist er merkwürdig durch die relative Reife und Sicherheit des Urteils auf einem damals noch ganz unbetretenen Gebiete. Er kennt natürlich die Urteile über Shakespeare im Spectator und Guardian, ebenso die absprechende Kritik der Franzosen. Dennoch trägt die Abhandlung noch mehr als der Brief über die französische und griechische Tragödie den Stempel frühreifen selbständigen Nachdenkens. Wie er später in dem Gutachten über das dänische Theater der englischen, so gut wie der französischen Bühne ihre nationale Berechtigung zuerkennt, so rechtfertigt er schon hier seine anerkennende Besprechung Shakespeares durch den Hinweis darauf, daß letzterer schon seit Jahren in England allgemein auch von den scharfsinnigsten Geistern, wie dem Spectator, für einen großen Geist gehalten werde. Er bespricht nun das Stück nach den bekannten Kategorien Bau, Charakterzeichnung, Affekte, Sentenzen und Ausdruck. In Beziehung auf den Bau stellt er das Stück sehr niedrig; er gesteht ihm eigentlich kaum eine künstlerische Komposition zu; die Einrichtung, sagt er, ist kaum besser, als in unserer Banise; die Handlung bean-

---

[1] Aufnahme des dän. Th. p. 218, letztere Bemerkung nach Bodmer in der Schrift über die Einbildungskraft.

[2] Aufnahme des dän. Th. p. 195.

[3] Aufnahme des dän. Th. p. 207.

spruchſt Monate und Jahre; der Anfang fällt nach Rom, das Ende nach Philippi. Zu diesen groben Verstößen gegen die Einheit von Zeit und Ort kommt noch der gegen die Einheit der Handlung: im Julius Cäsar ist jeder Auftritt ein besonderes Gespräch, — Schlegel meint eine eigene, selbständige Handlung; denn auch ihm ist das Drama wesentlich Dialog. Die Scenen selbst als solche findet er größtenteils bewundernswert. Besonders rühmt er, daß Shakespeare gezeigt habe, daß man schöne Auftritte verfertigen könne, ohne von Liebe zu reden. — Findet er so den Bau des Stückes überaus schwach, so zollt er der Zeichnung der Charaktere um so mehr Beifall. Hier liegt nach seiner Ansicht überhaupt der eigentliche Vorzug Shakespeares; seine Personen „vereinigen die Kühnheit selbstgeschaffener Charaktere mit der Treue historischer Personen". Während die Franzosen sich lächerlicher Weise etwas darauf zu gute thun, daß ihre Bühnenhelden nur den Namen mit den historischen gemeinsam haben, giebt Shakespeare im großen Ganzen und zwar auf mustergiltige Weise seine Personen historisch treu wieder; trotzdem haben sie die Kühnheit, d. h. die Originalität selbstgeschaffener Charaktere. Ein feineres und größeres Lob ließ sich Shakespeare nicht geben. Schlegel begnügt sich nicht mit einer allgemeinen Behauptung, sondern sucht es auf eine an Mendelssohns Ödipusbesprechung erinnernde feine Weise im einzelnen nachzuweisen. Er führt als Beispiele an: die Scene, wo Cassius dem Casca erzählt, wie er in seiner leidenschaftlichen Aufregung in einer Gewitternacht hinaus geht und dem zuckenden Blitz die entblößte Brust entgegenhält; ferner den feinen Zug, daß der ehrliche Brutus einen Schwur von seiten der Verschworenen für unnötig hält; eben so fein gewählt ist das Beispiel von Cäsar, der für seine Weigerung in den Senat zu kommen nur seinen souveränen Willen anführt; treffend ist auch die Bemerkung, daß der Charakter Cäsars allzu prahlerisch gezeichnet sei. Auch die Bemerkungen über die Zeichnung der Affekte sind treffend. „Sie sind edel, verwegen und über das gewöhnliche Maß hinaus erhaben; aber die Darstellung ist etwas schwulstig und unwahr, besonders sofern sie oft breit ausgeführte und weit hergeholte Gleichnisse enthält", eine Bemerkung, die er dem Spectator entnimmt. An dem reflektierenden Teil, den Sentenzen, rühmt er richtig die tiefe Welt- und Menschenkenntnis. Noch treffender sind seine Bemerkungen über die Fehler Shakespeares. Er findet seine Darstellung vielfach zu gemein, er tadelt es, daß er die edlen Regungen, die er erweckt, immer wieder durch niedrige Bilder einreiße und uns so nicht gestatte, ihn ungestört zu bewundern. Wenn er als Beispiel hiefür die erste Scene des ersten Aktes anführt und dabei meint, eine solche Schilderung möge wohl

natürlich sein, aber Aufgabe des Dichters sei es edle Regungen und Leidenschaften zu erwecken, so ist diese Bemerkung hier am falschen Orte angebracht. Aber die Bedeutung der Stelle beruht darin, daß Schlegel das Verhältnis grell naturalistischer Darstellung zu der idealen Aufgabe der Kunst — den Menschen über die gemeine Wirklichkeit der Dinge hinaus zu erheben — zuerst ins Auge gefaßt hat. Auch nach der entgegengesetzten Seite hin findet er seine Darstellung vielfach unwahr, nicht einfach und natürlich genug, sondern schwulstig und übertrieben. So besonders in seinen „hochgetriebenen Gleichnissen"; auch hier führt er treffende Beispiele an.

So hebt Schlegel die wirklichen Vorzüge Shakespeares, die treffliche und originale Charakterzeichnung, die kühne und doch naturwahre Schilderung der Leidenschaften, die tiefe Welt- und Menschenkenntnis ganz richtig hervor; nur für den kunstvollen Bau seiner Stücke hat er kein Verständnis. Und auch was er an Shakespeare aussetzt, einerseits die derb realistische Wiedergabe der Wirklichkeit, wie die mutwillige Störung der tragischen Stimmung, die, wie er meint, in den Zirkus, nicht auf die Bühne gehört, andererseits die vielfache Übertreibung, der Schwulst in der Darstellung von Charakteren und Leidenschaften, die Vorliebe für gesuchte Bilder und Gleichnisse, ist im ganzen richtig getroffen. Übrigens legt er selbst auf die Fehler weit weniger Gewicht, als auf seine Vorzüge; über die Verstöße gegen die Einheit von Zeit und Ort, selbst gegen die der Handlung geht er leicht hinweg; von den andern Fehlern meint er, sie fallen mehr seiner Zeit, als ihm selbst zur Last. Am Schluß der Abhandlung spricht er die Überzeugung aus, er habe Shakespeare sein volles Recht widerfahren lassen, und die Liebhaber alter Poeten, wo mehr ein „selbstwachsender Geist als Regel herrsche", werden die Vergleiche mit Erfolg weiter führen können. So hat Schlegel zuerst in Deutschland ein richtiges Verständnis Schakespeares, seiner Vorzüge wie seiner Schwächen angebahnt, und nach diesem glänzenden Anfang ist es nur zu bedauern, daß er später nie wieder, eine gelegentliche Erwähnung des Hamlet ausgenommen, auf ihn zurückkommt, während er noch in der Abhandlung über das dänische Theater Corneille, Racine, Voltaire und Moliere als klassische Vertreter des französischen Dramas und Steele, Congreve rc. als Vertreter des englischen Lustspiels anführt. Offenbar ist sein Ideal in der Tragödie bis zuletzt Corneille, nicht Shakespeare. Ob die Uebersetzung von Scenen aus letzterem, die sich in seinem Nachlaß gefunden haben sollen, einer spätern Zeit angehören und so auf eine weitere Beschäftigung mit dem großen Engländer hinweisen, hat sein Biograph leider nicht angegeben.

Über die gleichzeitige deutsche Litteratur finden sich leider nur einige gelegentliche aber bedeutsame Äußerungen. Er wirft den Dichtern seiner Zeit sklavische Nachahmung der Franzosen und dabei Roheit des Tons und Unbeholfenheit des Ausdrucks, wie Mangel an umfassenden Studien vor; sie lesen, klagt er, nur französische Dichter und etwa noch Günther[1]. Später bezeichnet er es als groben Fehler, daß die Deutschen, um ein deutsches Theater zu schaffen, ohne Unterschied allerlei. Komödien aus dem Französischen übersetzen, ohne zu fragen, ob die Charaktere auch zu den deutschen Sitten stimmen; so haben sie, statt ihren eigenen Witz in Anspruch zu nehmen, und statt die Sitten und Charaktere des eigenen Volkes abzuschildern, aus ihrem Theater nur ein französisches in deutscher Sprache gemacht, und er findet hier mit Recht den Hauptgrund für die Gleichgültigkeit, mit der die Nation die theatralischen Bestrebungen Gottscheds und seiner Clique aufnahm. Nur durch die Pflege einer nationalen Komödie, meint er, hätte sich eine Schule junger, bis zu einem gewissen Grade originaler Dichter bilden können; denn das Theater sei das vornehmste Feld, wo die witzigen Köpfe einer Nation sich üben können. Besetze man dies ganz mit ausländischen Arbeiten, so werde damit den einheimischen der Platz entzogen[2]. Diese Verurteilung der dramatischen Thätigkeit Gottscheds stimmt merkwürdig zu dem späteren Urteil Lessings und ist als gleichzeitiges Zeugnis vom höchsten historischen Werte. Neben der Nachahmung der Franzosen tadelt er die Ungelenkigkeit der sprachlichen Darstellung und die Roheit des Tones; letzteres belegt er mit schlagenden Beispielen. So findet er auch, daß das deutsche Theater nicht den verfeinernden Einfluß auf Sitte und geselligen Ton habe, wie dies bei den Griechen und Franzosen der Fall gewesen.

Theoretische Grundlegung der Kunst.

Ein System der Kunst hat Schlegel nicht aufgestellt, wohl aber einige fundamentale Punkte, wie die Nachahmung als oberstes Prinzip der Kunst, eine Theorie des Dramas, besonders der Tragödie, und einige Fragen über die Komödie mehr oder weniger ausführlich behandelt, so daß wir daraus wenigstens die Grundzüge einer Theorie der Kunst speziell der Poesie aufzustellen vermögen.

Auch nach ihm besteht das Wesen der Kunst in der Nachahmung. Als Endzweck der Kunst, oder wie er stets sagt, der Nachahmung be-

[1] Brief über d. Trauersp. der Alten p. 1.
[2] Aufn. d. dän. Th. p. 224 f.

zeichnet er das Vergnügen. Die ganze Theorie seit Scaliger und selbst noch Lessing in der Dramaturgie und, wenn auch in freierer Formulierung, Schiller in den Briefen über ästhetische Erziehung steht unter dem Banne des Horazischen: aut prodesse volunt aut delectare poëtae. Der Unterschied ist freilich der, welchem von beiden die einzelnen den Vorzug geben und wie sie das prodesse näher bestimmen. Schlegel nimmt von Anfang an auch hier eine freiere Stellung ein, eine freiere, als selbst Lessing in der Dramaturgie, indem er das Vergnügen als den einzigen, wesentlichen Zweck der Kunst ansieht, den Nutzen, das prodesse, höchstens als Nebenabsicht zuläßt und ihn mit Aristoteles nur in das Unterrichten, nicht in die Besserung der Sitten setzt; denn wenn er auch einmal als Zweck der Tragödie neben der Erregung auch die Besserung der Leidenschaften bezeichnet, so ist das eben das Nachsprechen einer konventionellen Phrase, von der er denn auch nicht den geringsten weitern Gebrauch macht. Allerdings kennt er neben dem subjektiven Endzweck, dem Vergnügen, auch noch die Nachahmung als Selbstzweck; wir ahmen nach, damit die Ähnlichkeit zwischen Abbild und Original wahrgenommen werde. Indes er faßt dies faktisch doch selbst nicht als Selbstzweck auf; „denn", sagt er, „wenn dies der Fall wäre, so würde ja der am besten nachahmen, der eine Sache nach dem Muster einer andern, wie ein Haus nach einem andern ganz neu schafft." Wir stehen ja bereits in der Periode des herrschenden Eudämonismus und da werden die Dinge nicht mehr an sich, sondern nur in ihrer Beziehung auf das betrachtende oder genießende oder handelnde Subjekt angesehen. Das Vergnügen ist nach ihm eine Sache, die man um ihrer selbst willen sucht; da unsere Glückseligkeit in der Vereinigung aller möglichen Vergnügen besteht, so hat jedes Vergnügen eine unmittelbare Einwirkung in dieselbe. „Alles Vergnügen", sagt er in der Abhandlung von der Nachahmung p. 134 f., „das aus dem Wesen einer Sache fließt, hat die Vermutung für sich, daß es der Endzweck dieser Sache sei. Er gesteht, daß es sich aus dem Wesen der Nachahmung allerdings nicht beweisen lasse, daß das Vergnügen ihr Endzweck sei; aber, meint er, man müsse die Erfahrung zu Hülfe nehmen und diese lehre, daß mit der gelungenen künstlerischen Nachahmung Vergnügen stets notwendig verbunden sei, und er schließt, daß wir aus dieser dauernden notwendigen Verknüpfung das Vergnügen sicher als den eigentlichen Endzweck der Kunst betrachten dürfen. Er versucht es nun auch die Natur und die Genesis dieses Vergnügens näher zu bestimmen[1]. Dieses besteht nach ihm

[1] Abhandlung von der Nachahmung p. 136 f.

in der Wahrnehmung der Ordnung, oder, wie er diese definiert, der Übereinstimmung im Mannigfaltigen. Hier kommen wir aber alsbald auf einen wunden Fleck seiner Theorie. Ist es die Ordnung oder Übereinstimmung im Mannigfaltigen, was notwendig Vergnügen bewirkt, was hat dann die Nachahmung damit zu thun? Man sollte doch meinen, die Übereinstimmung in den Teilen des Kunstwerkes untereinander sei es, was das ästhetische Wohlgefallen verursache und die Wahrnehmung der Ähnlichkeit sei etwas rein Zufälliges und Nebensächliches. In der That beruht nach seiner sonstigen Ansicht die Schönheit oder, wie er sagt, die Ordnung in dem richtigen Verhältnis der Teile des Kunstwerkes unter sich; aber damit fällt die Nachahmung als Hauptursache des Vergnügens weg. Er macht deshalb einen verzweifelten Sprung, um diesen Begriff für die Theorie seines ästhetischen Wohlgefallens zu retten; er bezieht nämlich den Begriff der Ordnung oder der Übereinstimmung im Mannigfaltigen auf das Verhältnis der Teile des Abbildes zu den entsprechenden Teilen des Originals und meint sogar, das Abbild könne in dieser Hinsicht selbst da eine solche Übereinstimmung besitzen, wo diese dem Original vollständig abgehe. Bezeichne man die Teile des Originals als A B C D, die entsprechenden des Abbildes als a b c d, so verhalte sich $A:a = B:b = C:c = D:d$, somit sei hier Ordnung und somit Übereinstimmung im Mannigfaltigen vorhanden, selbst wenn die Teile A B C D gar keine derartige Ordnung unter sich haben[1]. Demnach würde also das ästhetische Wohlgefallen wesentlich in der Wahrnehmung der Ähnlichkeit beruhen; wie sich aber diese Ähnlichkeit als Ordnung oder Übereinstimmung im Mannigfaltigen bezeichnen lasse, versucht er nicht nachzuweisen, und da er in seiner ganzen sonstigen Ausführung die Übereinstimmung der Teile des Kunstwerkes unter sich selbst versteht, so ist leicht zu erkennen, daß wir es hier nur mit einem Notbehelf zu thun haben. Wir werden später noch auf einen anderen derartigen logischen Fehler, der hieraus entsprungen ist, aufmerksam machen. Die Verkehrtheit seines Prinzips und die daraus entspringende Inkonsequenz seines Standpunktes zeigt sich dann gleich in seiner Polemik gegen eine andere Theorie des ästhetischen Wohlgefallens, die Theorie der Illusion. Falsch, sagt er[2], sei es, das Vergnügen aus der Nachahmung aus einem sogenannten angenehmen Betrug, der Verwechslung von Bild und Original abzuleiten. Ein angenehmer Betrug ist nach ihm ein Widerspruch in sich selbst; das Vergnügen beruhe

[1] Abhandlung von der Nachahmung p. 126 f.
[2] Abhandlung von der Nachahmung p. 132 f.

nicht sowohl in dem Betrug als in der Entdeckung des Betrugs oder in dem Bewußtsein dem Betrug glücklich entgangen zu sein. Wir haben hier offenbar eine Erinnerung an Bodmers Ausführung im Briefwechsel mit Conti. Wenn er sagt, dies sei jedenfalls ein nebensächliches und zufälliges Vergnügen, so erinnert dies an einen Einwurf, den Lessing gegen die Illusionstheorie Mendelssohns macht. Aber das Vergnügen aus der Wahrnehmung ist jedenfalls noch äußerlicher und nebensächlicher, als das aus der Illusion. Glücklicher ist er in seiner Behandlung einer andern angeblichen Wirkung der Kunst. Nach der herrschenden Lehre soll die Kunst speziell die Poesie zugleich auch lehren und bessern; Schlegel schließt sich in seiner Untersuchung hierüber im ganzen an Corneille an, gelangt aber zu größerer Klarheit und Bestimmtheit als dieser. Das Vergnügen ist der aus dem Wesen der Nachahmung entspringende Hauptzweck der Poesie und speziell der Tragödie, allerdings nicht der einzige Zweck; sie kann zugleich auch unterrichten; aber der Unterricht ist nur ein Nebenwerk derselben[1]. Er findet es lächerlich, wenn man sich bemühe, einen sogenannten Grundgedanken aus einem großen Kunstwerke als die Quintessenz desselben herauszuziehen wie z. B. aus dem Ödipus die Lehre, daß man oft Unrecht thue, ohne es zu wissen und doch dafür bestraft werde. Solche Lehren seien meist trivial, seicht und unbestimmt und man könne sie ebenso leicht aus der Komödie eines Seiltänzers herleiten. Das Theater wolle nichts, als den Verstand auf verständige Weise ergötzen, und wenn es dabei auch lehre, so thue es dies nicht wie ein Pedant, der allemal voraus verkündige, daß er etwas Kluges sagen wolle, sondern wie ein Mensch, der durch seinen Umgang unterrichtet und der sich hütet es zu erkennen zu geben, daß dies seine Absicht ist. Der dramatische Dichter unterrichtet durch eine genaue und feine Abschilderung der Charaktere und Leidenschaften; und sofern auch Welt- und Menschenkenntnis in die Sittenlehre gehört, schlägt auch das Theater hierin ein; es führt uns die Charaktere in viel größerer Anschaulichkeit vor, als die Natur es vermag. Diese zeigt uns den Heuchler, den Eifersüchtigen, den Spieler und den Menschenfeind in keinem so hellen Lichte, wie das Theater; denn dies zeigt die Charaktere ohne Vermischung mit andern Tugenden und Lastern, wie dies ja stets im Leben der Fall ist. Eben durch diese treue und anschauliche Zeichnung der Charaktere unterrichtet das Theater und leistet es der Sittenlehre gute Dienste. Diese ganze Ausführung schließt

[1] Von der Nachahmung 135 f. Er führt dies weiter aus in der Aufnahme des dän. Th. 202 f.

sich an Bodmer in den Kritischen Briefen und an die bekannte Lehre der Schweizer über die Zeichnung typischer Charaktere an. — Indes auch die eingestreuten Sentenzen sind nicht zu unterschätzen; Hugo Grotius hat fast alle Sätze des Naturrechts durch Sentenzen aus den alten Tragikern belegt. Aus den Lustspielen von Moliere könnte man ein gründliches Buch über die Artigkeit der Sitten zusammenstellen; bei Corneille, Racine, Voltaire und bei den englischen Tragikern finden sich treffliche Sentenzen, die man vergeblich in einem System der Moral suchen würde. Wie das Lehren so weist er auch die moralische Sittenbesserung als eigentlichen Zweck der Tragödie ab; er verlangt nur, daß ein Stück den guten Sitten nicht widerspreche; denn was wider diese ist, hat bei einem vernünftigen Menschen die gleiche Wirkung auf den Geist wie das Unflätige auf die Sinne, nämlich Ekel und Widerwillen.

Fein und treffend und für Deutschland jedenfalls völlig neu ist ein weiterer Gesichtspunkt bei Fixierung des Endzwecks der Bühne, die Förderung der allgemeinen Kultur eines Volkes oder, wie er sagt, „die Auszierung und Verbesserung des Verstandes einer ganzen Nation." „Ein gutes Theater", sagt er (Aufn. d. dän. Th. p. 205 f.), „thut einem ganzen Volke eben die Dienste, wie ein Spiegel dem Frauenzimmer, das sich putzen will; es zeigt ihm besonders im Äußerlichen des Umgangs, was übel steht und lächerlich ist. Es giebt ihm Exempel von Gesprächen, von feinen Scherzen, von guter Art zu denken; es bereichert den Witz der Zuschauer nach und nach mit guten und muntern Einfällen; es verbreitet den Geschmack an Kunst und Wissenschaft; es lehrt auch den geringsten Bürger Vernunftschlüsse machen und höflicher werden." Es lehrt Welt- und Menschenkenntnis, und zwar all das auf eine ganz unvermerkte Weise; der Geist der Zuschauer bildet sich, ohne daß sie sich dessen bewußt sind, nach der Art zu denken und zu reden. Er beruft sich hiefür auf das Zeugnis der Geschichte: die guten und artigen Sitten der Athener wuchsen in demselben Maße, als der gute Geschmack ihres Theaters zunahm; ebenso hält man heute ein Volk in demselben Maß für gesitteter, in dem sein Theater feiner und vollkommener ist. Richtiger faßt er die Sache am Schluß seiner Ausführung als Wechselwirkung der allgemeinen Sitte auf das Theater und des Theaters auf diese, wenn er sagt: die Feinheit des Theaters und die Feinheit der Sitten stehen in einem gewissen Wechselverhältnis, sie gleichen zwei Steinen, die beide einander fein schleifen. Diese Ausführung über den Einfluß des Theaters auf die Sitte und über die Wechselwirkung beider gehört zu den gelungensten Partien seiner Bühnentheorie.

Wenn er der Poesie noch eine weitere Wirkung zuschreibt, die darin besteht, daß wir auf die Kunst des Dichters aufmerksam gemacht werden, daß somit zum Vergnügen über die Nachahmung noch das über die Vollkommenheit des Dichters hinzu komme, so ist dies der uns wohlbekannte Lieblingsgedanke Bodmers. Auffallend könnte es bei seinem regen Interesse für das Drama und die Bühne und bei seiner eingehenden Kenntnis der einschlägigen Litteratur erscheinen, daß er den spezifischen Endzweck der Tragödie nach Aristoteles, die Reinigung der Leidenschaften, ganz übergeht. Er sagt wohl im Vorübergehn einmal, Endzweck der Tragödie sei Erweckung und Besserung der menschlichen Leidenschaften; indes er führt dies nicht weiter aus; an einer andern Stelle sagt er, Zweck der Tragödie sei die Leidenschaften, besonders das Mitleid zu erwecken, auch hier ohne die Sache weiter zu verfolgen; und wieder an einer anderen Stelle bezeichnet er als ihre Aufgabe, Bewunderung zu erregen und zwar als bestes Mittel dazu die Leidenschaft, d. h. die Teilnahme des Zuschauers für den Helden zu erregen. Er kennt also, wie selbstverständlich ist, die Schlagworte: Erregung der Leidenschaften, Reinigung derselben, Erregung von Mitleid und Bewunderung, nur die Regung von Schrecken oder Furcht findet sich vielleicht aus Zufall bei ihm nicht. Offenbar wußte er aber mit allen diesen Begriffen nichts anzufangen und ließ so diese unverstandenen Schlagworte einfach bei Seite. Wir werden später bei Besprechung des Lessing-Mendelssohnschen Briefwechsels über die Tragödie sehen, wie schwer es damals noch fiel, in diesem „unbekannten Lande" sich zurecht zu finden, und so werden wir es begreiflich finden, wenn Schlegel Fragen, mit denen er nichts anzufangen wußte, ganz überging.

Originaler wenigstens der Form nach ist seine Theorie der Nachahmung als obersten Prinzips der Kunst. Das Wesen der Kunst besteht auch nach ihm mit der herrschenden Lehre in der Nachahmung. Während Scaliger und die Folgenden da und dort den Versuch machen, die engen Schranken dieses Begriffes zu durchbrechen, zeigt sich die gerade, logisch konsequente Natur Schlegels umgekehrt in der einseitigen Durchführung dieser Auffassung auch da, wo wir von seiner Einsicht und Erfahrung eine andere Entscheidung erwarten dürften. — Schlegel hat einen ungeheuern, fast mysteriösen Respekt vor diesem Worte, das, wie er sagt, in aller Munde ist und doch fast von niemand verstanden wird, das die Grundlage sämtlicher Künste, der Malerei, Bildhauerkunst, Poesie, ja sogar der Musik und Architektur bildet. Um diesen Begriff erschöpfend zu behandeln, meint er, würde kaum ein Buch ausreichen. In dem Aufsatz über die Unähnlichkeit der Nachahmung

getraut er sich noch nicht ihn ganz erschöpfen zu können, sondern will nur einen einzelnen Punkt herausgreifen und beweisen, nämlich daß der Künstler manchmal, um richtig nachzuahmen, in der Darstellung von dem Original abweichen müsse. Diesen Grundgedanken hatte Schlegel schon in dem Aufsatz über die Komödie in Versen (1740) ausgesprochen. In dem großen Aufsatz über die Nachahmung (1742) hat er die Scheu vor dem geheimnisvollen Worte abgelegt und wagt sich nun an eine erschöpfende Darstellung dieses Begriffs, soweit er in die Poesie fällt. In dieser größeren Arbeit faßt er denn auch die Resultate der beiden ersteren Abhandlungen zusammen, so daß wir uns im ganzen an die letztere halten, oft aber die glücklichere Formulierung der ersten Aufsätze vorziehen werden. Eine genaue Untersuchung des Begriffs der Nachahmung ist nach der Abhandlung „Über die Unähnlichkeit 2c." notwendig, weil sie die Grundlage aller Künste ist, somit für den produzierenden Künstler; nach der Abhandlung „Über die Nachahmung", weil man sonst in der Dichtkunst nicht nach Gründen, sondern nur nach Gutdünken und mit einem geübten Geschmack entscheiden kann — somit für den Kritiker und das genießende Publikum. Schlegel will also wie die Schweizer an Stelle des willkürlichen subjektiven Geschmacks und der willkürlichen Kunstreegel eine demonstrierbare Einsicht setzen. Er hat das stolze Bewußtsein in einer Frage, die allerdings auch außerhalb Deutschlands noch nie zum Gegenstand einer besondern Untersuchung gemacht worden war, als eine Art Pfadfinder in einem völlig fremden Lande aufzutreten, und bittet sich deshalb das Recht aus, unbekümmert um die Fußstapfen derer, die er hie und da auf seinem Weg antreffen werde, seinen eigenen gehen zu dürfen. Er will seinen Gegenstand ausführlich und erschöpfend behandeln, doch nur das Gebiet der Poesie; aus der Malerei und Musik will er nur so weit Beispiele anführen, als daraus ein helleres Licht auf jenes fällt. Die Leistung selbst entspricht diesem Selbstbewußtsein nicht recht; der Vortrag ist überaus breit und abstrus, der Ertrag geht nicht viel über das, was bereits in den beiden kleineren Abhandlungen vorliegt, hinaus; nur der zweite Teil vom Vergnügen als Endzweck der Nachahmung ist neu hinzugekommen; sonst ist die Fassung in den beiden ersten Abhandlungen vielfach treffender.

Der Grundgedanke der drei Abhandlungen, den Schlegel selbst nicht treffend zu formulieren weiß, ist der: die Kunst ist eine Nachahmung der Natur, aber diese Nachahmung darf keine vollständige, das Bild dem Original nicht völlig gleich sein, das Abbild muß wohl naturtreu, darf aber nicht Natur selbst sein. Nikolai in der Abhandlung über die Tragödie und Mendelssohn in den Ge-

danken über die Illusion stellen den Schlegelschen Satz bereits als ein bekanntes Kunstgesetz auf und fassen ihn glücklicher in die Formel: die schönen Künste sind Nachahmung der Natur, aber nicht die Natur selbst. Das Resultat der Untersuchung ist, daß der Künstler nicht die ganze Natur, sondern nur die charakteristischen Züge des Vorbilds wiedergeben müsse — aber er weiß seine Ansicht nicht klar zu fassen und sicher zu formulieren; hierin liegt überhaupt die Schwäche seiner Darstellung, der Punkt, wo er am entschiedensten hinter dem jungen Lessing zurücksteht. Es lohnt sich nicht der Mühe auf die abstruse Darstellung des nähern einzugehn; wir wollen nur die Grundgedanken herausgreifen. Er geht aus vom Begriff der Ähnlichkeit: „Eine Sache ist der andern ähnlich", sagt er, „wenn ihre Teile die gleichen Verhältnisse unter sich haben, wie die der andern." Wir müssen diese Definition festhalten, weil er sich nachher durch seine Fassung der Kunst als Nachahmung genötigt sieht, ihr eine andere falsche zu substituieren. Obige Definition ist aber zu weit; denn zur Ähnlichkeit gehört notwendig auch die Verschiedenheit und das eben ist der Grundgedanke der drei Abhandlungen, daß die Ähnlichkeit nur eine beschränkte, teilweise sein dürfe. In der Abhandlung über die Unähnlichkeit ꝛc. stellt er sich ja eben die Aufgabe zu beweisen, daß man, um gut nachzuahmen, oft vom Original abgehen müsse und dieser Grundgedanke bleibt auch in dem großen Aufsatz über die Nachahmung. Schlegel macht sich, ohne die Tragweite seiner Untersuchung recht zu kennen, an die so schwierige Frage über das Verhältnis der Naturwahrheit zur künstlerischen Wahrheit, worin ihm Breitinger kurz zuvor vorangegangen war. — Die Richtigkeit der Nachahmung, lehrt er, besteht nicht in der treuen Wiedergabe des Originals nach allen seinen Teilen und allen seinen Verhältnissen. Eine solche wäre nicht Ähnlichkeit, sondern Gleichheit im weiteren Sinne — im eigentlichen philosophischen Sinne können ja zwei Dinge nach Leibnitz nicht vollständig gleich sein und es wäre kein Vergnügen zu erkennen, daß ein Ding sich selbst ähnlich ist. Wenn jemand ein Haus oder einen Garten genau nach einem andern bildet, so empfinden wir kein Vergnügen aus der Nachahmung, sondern nur das Vergnügen, das der Anblick dieses Hauses oder Gartens uns selbst bietet. Schlegel ahnt hier das Richtige, daß die Nachbildung eines Kunstwerks innerhalb derselben Kunst, z. B. einer Statue durch einen Gipsabguß kein Kunstwerk ist, wohl aber die Wiedergabe durch die zeichnende Kunst.

Er stellt für seine Theorie drei Gesichtspunkte auf: zuerst den der Betrachtung des Subjekts der Nachahmung, wie er es nennt, d. h. des Stoffes, in der die Nachahmung geschieht. Gleichartigkeit des

Stoffes der Nachahmung mit dem des Originals gehört nicht zur Nachahmung. Entweder ist sie gar nicht möglich, oder wo dies der Fall ist, ist es Sache der Natur und nicht der Kunst. Und es wäre ein geringes Verdienst einen Gegenstand im gleichen Stoffe, z. B. ein goldenes Gefäß in Gold nachzuahmen. Da der Stoff demnach insgemein als verschiedenartig anzunehmen ist, muß die Nachahmung sich notwendig nach der Eigenart ihres Stoffes richten. Jede Kunst hat ihren eigenen Stoff der Nachahmung; der Bildhauer wählt als solchen einen Stein oder Holz, der Maler eine ebene Tafel, Musik und Poesie harmonische Töne[1]. Nur soweit ein Stoff das Vorbild wiederzugeben vermag, ist er zur Nachbildung des Originals geeignet. Das Subjekt der Nachahmung, d. h. der Stoff darf nur in der Hinsicht, in der die Nachahmung stattfindet, mit dem Vorbilde gleichartig sein. So kann man einen Ton nicht malen und etwas, das bloß durch das Gesicht ins Auge fällt, durch keinen Ton wiedergeben, so sehr die Künstler, zumal die Musiker oftmals gegen dies Gesetz gesündigt haben[2]. Zu beachten ist hier sein Bestreben, ähnlich wie Lessing die Grenzlinien der einzelnen Künste auseinander zu halten. Der Bildhauer, sagt er weiter, vermag vermöge der Beschaffenheit seines Stoffes nur die körperliche Form, nicht aber die weichen und harten Teile, ebenso nicht die Farbe nachzuahmen; ebenso der Maler nur die Umrisse, Licht und Schatten und die Farbe, aber nicht die Körperhaftigkeit. Ein weiterer Gesichtspunkt, den Schlegel für seine Theorie geltend macht, ist der, daß wir bei der Vergleichung von zwei Gegenständen diese nie nach all ihren Teilen und Beziehungen, sondern nur nach einigen betrachten; so kann man einen Körper betrachten entweder nach seiner Form oder nach seinem innern Bau oder nach seiner Farbe oder nach dem Stoffe, aus dem er besteht. So kann man auch bei der Nachahmung nur einen oder einige dieser Teile ins Auge fassen und schon eine solche teilweise Nachahmung ist eine echte Nachahmung, wie wenn z. B. die Statue nur die körperliche Form, nicht aber auch die Härte oder Weichheit oder die Farbe des Originals nachahmt. Es muß der Einsicht des Künstlers überlassen werden, in welcher Hinsicht er das Original nachahmen, in welcher er davon abweichen will[3]. Die Ähnlichkeit hat natürlich verschiedene Grade oder Stufen und diese sind wesentlich bedingt durch die Zahl der Beziehungen, in denen die Nachahmung stattfindet. Schlegel betont hier einseitig die Quantität statt der Intensität

[1] Nach Gottschedѕ Krit. Dichtkunst, I. Aufl. p. 78 u. 82.
[2] Dies nach Spectator, St. 416.
[3] Diese weitere Ausführung scheint Schlegels Eigentum zu sein

der Ähnlichkeit. Er illustriert seine Ansicht durch ein Beispiel aus der Malerei; der Maler kann einen Gegenstand nachahmen, 1. in Beziehung auf die Zeichnung, 2. in Beziehung auf Licht und Schatten, 3. in Beziehung auf die Farbe. Wir haben hier also drei Stufen der Ähnlichkeit; aber auch schon die bloße Nachahmung nach der Zeichnung ist eine echte Nachahmung, obwohl sie dem Original nicht so ähnlich ist, wie wenn auch noch Modellierung und Farbe dazu kommt. Ein dritter Gesichtspunkt endlich, den Schlegel aufstellt, ist die Rücksichtnahme auf die Vorstellung des Publikums oder, wie er sagt, derer, für die wir nachahmen. Er stellt in allen drei Abhandlungen den Grundsatz auf, daß der Künstler nicht die Sache selbst, sondern die herrschende Vorstellung des Publikums davon nachzuahmen habe, daß demnach nicht die Sache selbst, sondern eben diese Vorstellung ihm Vorbild sei. „Die Nachahmung", sagt er, „ist ja nicht Selbstzweck, sonst würde der am besten nachahmen, der die Sache auf ganz gleiche Weise neu schafft, wie z. B. einen Garten, ein Haus. Wir ahmen ja vielmehr nach, damit ein anderer durch Vergleichung die Ähnlichkeit finde und sich daran ergetze; wir müssen uns somit nach der Vorstellung richten, die andere von der Sache haben. Dies ist besonders da der Fall, wo uns eine Anschauung der Sache selbst gar nicht möglich ist, z. B. bei Helden des Altertums oder auch schon bei den Großen unserer Zeit[1]. Hier, wo die Anschauung fehlt, kann ja auch keine Vergleichung zwischen Bild und Original stattfinden, sondern diese findet nur in der Einbildungskraft zwischen Nachbild und unserer Vorstellung statt; somit muß hier letztere die Stelle der Sache selbst als Original vertreten." Schlegel ist hier zu keiner rechten Klarheit durchgedrungen. Er beschränkt dies nämlich nicht bloß auf den Fall, wo eine Vergleichung mit dem Original nicht mehr möglich ist, sondern dehnt es auch auf solche Fälle aus, wo uns das Original dutzendweise vorliegt. Auch ist seine Norm: „die Vorstellung der meisten" ein so schwankender und unsicherer Maßstab, daß sich kein Künstler daran halten kann. Schlegel steht hier vor der Frage von Realismus und Idealismus, aber er hat verschiedene Gesichtspunkte zusammengeworfen und die Hauptsache, daß der Künstler sein Ideal aus seinem eignen Innern selbst nehmen und gestalten muß, nicht nach der Vorstellung der meisten kopieren darf, daß nicht die Menge ihm, sondern er dieser das Ideal zu bieten hat, ganz verkannt. — Es sind zwei verschiedene Fragen, die er hier zusammenwirft, 1. die Frage: Wie hat der Dichter, speziell

[1] Es schwebt ihm hier das Horazische famam sequere vor, das Breitinger weiter ausgeführt hatte.

der Tragiker, historische Charaktere zu zeichnen, d. h., wie weit hat er sich an die geschichtliche Überlieferung zu halten? 2. Wie hat er moralische Typen, z. B. den Geizigen, den Heuchler darzustellen? Die erste Frage beantwortet er an verschiedenen Stellen auf verschiedene Weise; anders in dem frühen Aufsatz über Shakespeare, anders in den zwei fast gleichzeitigen Aufsätzen über die Nachahmung; treffender und richtiger in dem ersteren, wo er an Shakespeare rühmt, daß er in seinem Julius Cäsar die Hauptcharaktere historisch treu gezeichnet habe, obwohl sie Schöpfungen seines eigenen Genies seien, und daß er dennoch mit der historischen Treue Originalität vereinigt habe. Er tadelt die Franzosen, die sich einen Ruhm daraus machen, daß die Helden ihrer Bühne mit den historischen nichts als den Namen gemeinsam haben. Ganz anders äußert er sich in den beiden Abhandlungen über die Nachahmung. „Von den Helden des Altertums", meint er in der über „die Unähnlichkeit", „einem Agamemnon, Achilles, Brutus können sich selbst die Gelehrten keine richtige Vorstellung mehr machen. Die Zeit hat diese Helden weit über ihr gewöhnliches Maß vergrößert; das Menschliche an ihnen ist gestorben und nur, was göttlich an ihnen ist, lebt noch in unserer Erinnerung fort (p. 99 f.)." Dies führt er dann in dem Aufsatz über die Nachahmung weiter aus. „Wir stellen uns die Helden des Altertums nach unsern heutigen Begriffen von Helden vor; der Tod und die Vergessenheit hat ihnen meist das genommen, was sie mit andern Menschen gemein hatten und ihnen nur solche Züge gelassen, durch die sie über andere Menschen erhaben waren (p. 145). Daher haben wir uns in unsern Zeiten einen neuen Achill, einen neuen Hippolyt, kurz, ganz neue Helden gemacht, die viel von dem Wesen der Großen unserer Zeit an sich haben und nur in alte Namen gekleidet sind (p. 143)." Also eben das, was er in der Abhandlung über Shakespeare den Franzosen so verständig zum Vorwurf gemacht hat, die fälschende Modernisierung des Altertums, stellt er hier als berechtigt, ja als notwendig hin. Auf diesem Standpunkt steht er auch noch in seiner letzten veröffentlichten Abhandlung „Von der Würde und Majestät ꝛc."; doch ist in der Fassung ein Fortschritt zu erkennen. In den zwei ältern Abhandlungen beruft er sich auf eine Art historische objektive Idealisierung, wie wir es etwa nennen können; die Geschichte selbst, d. h. der natürliche Verlauf der geschichtlichen Überlieferung, die von ihren Helden nur die erhabenen Züge aufbewahrt und die gewöhnlichen der Vergessenheit überläßt, schafft sie zu Idealen um, und als solche leben sie in der geschichtlichen Erinnerung fort. Auch später noch in dem Aufsatz über die Würde ꝛc. hält er diese Auffassung fest, sucht aber die Quelle dieses idealisierenden Verfahrens tiefer in der Natur

des Menschen selbst. „Wir bilden uns bei höherstehenden Personen eine diesem ihrem hohen Rang gemäße Vorstellung von ihren Reden und Handlungen; wir haben keine Gelegenheit, sie in ihrem alltäglichen Treiben zu beobachten; diese erhabene Vorstellung steigert sich noch bei den eigentlichen Helden, d. h. solchen, die durch kühne und großmütige Thaten, durch edle Art zu denken über ihresgleichen hervorragen; im höchsten Maß ist das bei den antiken Helden der Fall. Empfinden wir ohnedies schon eine natürliche Ehrerbietung vor dem Altertum, können wir die Vorstellung nicht ablegen, daß diese Helden größer an Geist als die jetzigen gewesen, so werden wir in dieser Ansicht noch durch die Geschichte bestärkt, welche nichts als merkwürdige Thaten und Reden von ihnen überliefert und alles, was sie andern Menschen ähnlich macht, unterdrückt hat (p. 172f.)." Hier ist es also der menschliche Geist selbst, der seiner Natur gemäß diese Idealisierung vollzieht; die Geschichte kommt ihm dabei nur zu Hilfe. Daß es das künstlerische Bedürfnis des Dichters ist, was notwendig die Idealisierung vollzieht, sagt er auch hier nicht, aber er kommt der Sache doch ziemlich nahe. Die Geschichte in ihrem zeitlichen Verlauf verfährt nach ihm gerade so, wie in der Wirklichkeit der Künstler, indem sie die bedeutendsten und charakteristischsten Züge aufbewahrt und steigernd hervorhebt und alles, was damit nicht stimmt, beseitigt. Aber die Ursache liegt zuletzt doch in der Natur des menschlichen Geistes, sofern wir uns das Thun und Reden der Menschen je nach ihrer Stellung im Leben und dieser konform vorstellen und von den kleinen Zügen des Alltagslebens ganz absehen. Wir haben also eine Idealisierung, die gleichsam die öffentliche Meinung oder das Bewußtsein des modernen Menschen an den alten Helden vollzieht. — Deutlicher tritt der richtige Sachverhalt zu tage, da wo er die Bildung der Charaktere in der Komödie bespricht. Während nämlich in der Tragödie der Charakter der Helden meist schon durch die geschichtliche Überlieferung fixiert ist, ist es bei der Komödie der Dichter, der seine Personen aus dem Leben aufgreift und dann ihren Charakter nach seinen Zwecken künstlerisch ausgestaltet. Hier zeichnet Schlegel denn auch das Verfahren des Dichters richtiger. „So oft wir", sagt er, „einen Geizigen, einen Heuchler ꝛc. abschildern, so oft pflegen wir gleichsam einen Herkules zu bilden, in den wir die Thaten aller Geizigen, aller Heuchler zusammentragen und auf den wir alles, was uns jemals Lächerliches an solchen Personen aufgefallen ist, zusammenhäufen; denn nie hat die Natur weder die Fehler, noch die Tugenden der Menschen so vollkommen hervorgebracht, wie die Nachahmung; nie ist eine so schöne Venus gewesen, wie die Statue des Bildhauers, der die schönsten

von den Frauenzimmern einer ganzen Stadt in ein einziges Bild zusammengebracht hat[1]." In der Abhandlung über das dänische Theater führt er diesen Gedanken weiter aus. „Allerdings", sagt er hier, „kann ein Mensch in so kurzer Zeit wohl nicht soviel Thorheiten begehen, als auf der Bühne geschieht, weil im gemeinen Leben die Gelegenheiten dazu nicht so dicht beisammenstehen, wie in der Komödie. Der Dichter muß sonach die Erscheinungen des gewöhnlichen Lebens, um sie auf der Bühne wirksam zu machen, erst nach seinen Zwecken gestalten und zusammendrängen. Er sondert die Nebenumstände ab, mit denen die Charaktere in der Wirklichkeit vermischt sind; die Natur zeigt uns den Heuchler, den Eifersüchtigen, den Spieler, den Menschenfeind nicht in demselben Lichte, wie das Theater; denn hier ist der Charakter ganz einfach ohne Beimischung anderer Tugenden und Laster, während er in der Natur stets mit andern Zügen vermischt erscheint (p. 203 f.)." Sache des Dichters ist es demnach, diese störenden verwirrenden Nebenzüge und Nebenumstände auszuscheiden und die charakteristischen stärker zu betonen. So hat Schlegel wenigstens für die Komödie die richtige Auffassung des dichterischen Verfahrens bei der Zeichnung der Charaktere gewonnen. Diese ganze Ausführung schließt sich freilich ganz eng an die Schweizer an, wie er überhaupt in der Theorie von Anfang an als Schüler der Schweizer nicht Gottscheds auftritt. Eigen dagegen ist ihm, daß er dies veredelnde Verfahren auch für das Schreckliche und Ekelhafte geltend macht.

Es zeugt auch das für die Bedeutung Schlegels, daß er zuerst die Erörterung dieser Begriffe in die Ästhetik eingeführt und bereits auf den Unterschied der einzelnen Künste in der Behandlung dieser Dinge aufmerksam gemacht hat. Schon in den beiden Abhandlungen über die Nachahmung lehrt er, daß die Nachbildung schrecklicher und ekelhafter Gegenstände keine so wirksame sein dürfe, daß die Lust aus der Nachahmung durch die erregte Empfindung des Entsetzens oder Schreckens zerstört wird. Auf die etwaige Einwendung, dies sei gar nicht möglich, weil wir uns ja stets bewußt seien, daß wir nur Nachahmung, nicht Wirklichkeit vor uns haben, während die Lust an der gelungenen Nachahmung etwas Reales sei, erwidert er, daß wenigstens, wenn das Bild durch einen Sinneneindruck der Einbildungskraft mitgeteilt werde, wie bei der Darstellung auf dem Theater, ein Überwiegen jener pathologischen Erscheinungen über die ästhetische Lust allerdings einzutreten pflege. Als Beispiel führt er die bekannte Erzählung von der Wirkung der Äschylischen Eumeniden auf das athenische

[1] Von der Unähnlichkeit der Nachahmung p. 101 f.

Publikum an, ein Beispiel, das zu dem eisernen Bestande jener immer wiederkehrenden Zitate aus dem Altertum gehört. Wenn wir das Röcheln und Zucken des Sterbenden, das Schäumen des Rasenden auf der Bühne in natürlicher Wahrheit darstellen, erregen wir nur Entsetzen nicht Lust; wir müssen demnach dem Tod alles Schreckliche nehmen und nur die sanften körperlichen Äußerungen desselben, ein gelindes Neigen des Hauptes :c. darstellen d. h. „einen Tod wie ein jeder von uns ihn zu erhalten wünscht und keiner erhält[1]." Diese Bemerkung gilt also in erster Linie der dramatischen Aufführung, doch bis zu einem gewissen Grad auch dem dramatischen Dichter. Dem epischen Dichter, bemerkt er, ist eine größere Freiheit in der Darstellung des Schrecklichen gestattet. Klingt diese Bemerkung an die bekannte Ausführung Lessings im Laokoon an, so gilt dies auch von dem, was er über Behandlung des Ekelhaften in der Kunst sagt. Auch diese darf nicht derart sein, daß der Eindruck zu lebhaft ist, weil sonst die ästhetische Lust dadurch zerstört wird. Er meint, der Ekel werde durch die ausführliche Beschreibung eines Gegenstandes weit mehr erregt als durch den Anblick der Wirklichkeit oder durch die Abschilderung des Malers; eine ausführliche Beschreibung — er hat die breite Schilderung eines ekelhaften alten Weibes bei Brockes im Auge, die Breitinger so reizend findet — zwingt uns wider Willen länger bei einem Gegenstande zu verweilen, von dem wir in der Wirklichkeit alsbald den Blick abwenden würden. An Lessing erinnert es wieder, wenn er die allgemeine Bemerkung macht, daß jede Kunst hierin ihr eignes Maß habe. Dem Maler sei es gestattet, in der Darstellung des Ekelhaften weiter zu gehen, als der Dichter. Die detaillierte Beschreibung einer ekelhaften Sache mache einen viel widrigeren Eindruck als ein geschwächter Anblick derselben, wie ihn ein Gemälde biete[2]. Mendelssohn, der zuerst die Analyse der sog. gemischten Empfindung bei uns eingeführt hat, hat später die Darstellung Schlegels zum Ausgangspunkt weiterer Untersuchung genommen und Lessing behandelt im Laokoon allerdings in einer viel umfassenderen, feineren und reiferen Weise die Frage, wie weit jede einzelne Kunst in der Darstellung widriger Gegenstände gehen dürfe. Aber Schlegel ist es eben doch, der die Diskussion dieser Frage angeregt und in bewußtem Gegensatz gegen die beiden Schweizer richtiger entschieden hat.

Wir haben schon oben auf die Unklarheit und des Schwanken Schlegels in der Bestimmung dessen, was denn eigentlich das ästhetische

---

[1] Über Unähnlichkeit der Nachahmung 102 f.
[2] Von der Nachahmung 154 f.

Wohlgefallen erregt, hingewiesen. Nach dem Anfang der Abhandlung über die Nachahmung kann es nur die Schönheit oder Vollkommenheit des Abbildes als Kunstwerkes selbst sein, was dies Vergnügen erregt. Da er nun aber andrerseits die Kunst als Nachahmung der Natur faßt, so kann er auch das Vergnügen nur aus der Ähnlichkeit des Abbilds mit dem Original erklären und setzt dann notwendiger Weise die Ordnung in das Verhältnis der Teile des Abbilds zu den entsprechenden Teilen des Originals — eine logisch richtige Konsequenz, die aber gerade für die Unrichtigkeit des vorausgesetzten Begriffs der Kunst als Nachahmung zeugt. Dieser Mißstand macht sich nun auch in seiner weiteren Ausführung geltend. Da das Vergnügen aus der Vergleichung von Bild und Original entspringt, so muß in der Phantasie notwendig beides zugleich neben einander vorhanden sein. Haben wir keine Anschauung oder Vorstellung von dem Original, so fällt für uns die Möglichkeit der Vergleichung, somit auch der ästhetischen Lust weg. Als Beispiel führt er das Portrait an: für den, der das Original nicht kennt, ist ein solches nur so weit schön, als es überhaupt einem Menschen ähnlich ist, und dies hält Schlegel für ein geringes Vergnügen, was wieder aus den Schweizern genommen ist (so schon in der Schrift über die Einbildungskraft). So verwirft er auch die Beschreibung fremder und unbekannter Dinge, indianischer Gewächse und Thiere; solche sind nicht so viel wert als die einer einheimischen Henne; aus demselben Grunde verwirft er auch gelehrte, besonders mythologische Beschreibungen[1]. Zeigt sich hier schon die Verkehrtheit des vorausgesetzten Begriffes, so noch mehr in seiner Ausführung über das Neue und Wunderbare. „Der Dichter", sagt er mit den Schweizern und dem Spectator (p. 151), „darf auch etwas gänzlich Neues aus dem Bereich der Natur und der Möglichkeit erfinden; aber er muß zugleich eine Vorstellung von dem Vorbild in der Einbildungskraft zu erwecken suchen." Also der Dichter schafft nach ihm etwas in der Wirklichkeit gar nicht Existierendes, der Leser oder Zuschauer hat nichts als eben dies Gebilde des Dichters vor sich und nun soll er dies mit einem Vorbild vergleichen, das ja gar nicht existiert — denn das Ideal im Geiste des Dichters kann Schlegel ja nicht meinen. Der betreffende Abschnitt ist der schwächste in seiner ganzen Ausführung und völlig konfus; er ist charakteristisch für seine ehrliche Logik, die unbekümmert um die Wirklichkeit ihre Schlüsse bis ans Absurde zieht. Ist einmal die Kunst nur Nachahmung der Wirklichkeit, so kann auch das ästhetische Wohlgefallen nur in der Wahr-

[1] Von der Nachahmung 150 f.

nehmung der Treue der Nachahmung bestehen und dann bleibt auch für die Freude an den freien Gebilden der Phantasie keine andere Erklärung übrig. Ja auch bei einem Kunstwerk, das wirklich Nachbild der Wirklichkeit ist, tritt die Anforderung der Schönheit hinter die der Naturtreue zurück. Eine Konsequenz dieser falschen Auffassung ist es, daß nun an das Vorbild in der Natur die Forderung der Schönheit und Vollkommenheit gestellt wird. Denn die Vollkommenheit des Abbildes ist nach Schlegel wesentlich bedingt durch dessen Vorbild. Je mehr Vollkommenheit d. h. Übereinstimmung im Mannigfaltigen dieses hat, desto geeigneter ist es zur Nachahmung; so gewährt die Abbildung eines prächtigen Palastes mehr Vergnügen, als die eines viereckigen Tisches. Ein solcher vollkommener Stoff ist außerdem auch geeignet zu unterrichten[1]: merkwürdiger Weise knüpft Schlegel, nachdem er das Unterrichten als Zweck der Dichtung früher glücklich beseitigt hatte, hier einen Exkurs über die Lehrfähigkeit der Poesie an und läßt so, was er vorne abgewiesen, durch eine Hinterthüre wieder hereinschlüpfen.

Liegt diese Schönheit oder Vollkommenheit im Stoff, so ist eine weitere in der Art der Nachahmung, also im Abbilde möglich: nämlich die Schönheit der Darstellung oder, wie er sagt, die poetische Schreibart. Da seine Ausführungen, so weit sie den Stil im allgemeinen betreffen, nicht bedeutend genug sind, um sie zu einem eigenen Kapitel zusammenzustellen, so fügen wir sie am besten hier an. Hat das Vorbild an sich schon eine große Vollkommenheit, so bedarf es bei der Abschilderung der geblümten Schreibart nicht oder doch nur wenig, wohl aber ein Stoff, der an sich weniger interessant ist; doch muß man auch hier sich hüten durch zu reichlichen Schmuck das Bild der Sache selbst zu verdunkeln und ebenso sie auf Dinge anzuwenden, die es nicht wert sind oder, wie er mit einem Wolffischen Ausdruck sagt, die nichts zu denken geben. Zu diesem Schmuck der Darstellung rechnet er natürlich Bilder, Gleichnisse, den ganzen Apparat von Tropen, den die alten Rhetoriker zusammengestellt haben, und der noch bei Baumgarten eine so breite Stelle einnimmt. Schlegel geht rasch darüber hinweg, weil gerade dieser Teil der Poetik am meisten und besten in den vorhandenen Schriften ausgeführt sei[2]. Bemerkenswert ist nur seine Meinung, Figuren und Gleichnisse gehören vorzugsweise in die epische Dichtung, was er von Breitinger hat. Auf die Streitfrage, wie weit Bilder und Gleichnisse auch in der Affektensprache der Tragödie zulässig seien, geht er hier nicht ein. Als ein weiteres Er-

[1] Von der Nachahmung 156 f.
[2] Von der Nachahmung 158 f.

forderniss der Darstellung führt er an, daß sie deutlich sei — Deutlichkeit im weiteren Sinne des Wortes; da das Vergnügen in der Wahrnehmung der Ähnlichkeit besteht, so ist es dazu notwendig erforderlich, daß man diese und die in ihr herrschende Ordnung deutlich wahrnehme; doch will er damit nicht eine weitschweifige Breite empfohlen haben, die den Gesamteindruck vielmehr schwäche, sondern er verlangt mit Breitinger, daß die Hauptpunkte in ein helles Licht gerückt und die Nebenpartien in Schatten gestellt werden[1], ein Gedanke, den später Baumgarten in trefflicher Weise ausgeführt hat. Eine weitere Anforderung an die Darstellung, die er hier anreiht, daß der Dichter sich nicht an das Vorbild in der Natur halten, sondern sich in die Vorstellung seiner Leser oder Zuhörer versetzen müsse, haben wir oben an geeigneter Stelle schon angegeben. Hier wollen wir als charakteristisch nur noch anführen, daß er ähnlich wie Dubos dem Dichter Rücksichtnahme auf die große Masse des Publikums empfiehlt[2], während man in Deutschland damals und noch später dieses als Pöbel bezeichnete. Der Beifall einer großen Zahl sei mehr wert, als die weniger sogenannter Kenner. Kenner in Sachen des Geschmacks sei überhaupt ein jeder, der so viel Zärtlichkeit besitze, daß die Werke der betreffenden Kunst Eindruck auf ihn machen. Der Ungelehrte gelte hier genau so viel als der Gelehrte. Es ist das einer der Punkte, wo er von den Schweizern abweicht, und in dem er sich Conti gegen Bodmer anschließt.

Der poetischen Darstellung spezifisch eigentümlich ist das Metrum. Schlegel bezeichnet dies geradezu als die Materie, in der der Dichter nachahmt. Was für den Bildhauer der Stein, für den Maler die Tafel, für den Musiker die harmonischen Töne: das ist für den Dichter das Metrum, der Vers, wie er sagt[3]; und ein Gedicht entbehrt mit diesem eines wesentlichen Bestandteils[4]. Allerdings ist es nicht etwas aus dem Wesen der poetischen Nachahmung Folgendes, sondern mehr etwas Willkürliches; aber die ersten Erfinder der Dichtkunst haben diese willkürliche Sache so genau mit derselben verknüpft, daß man von dem Wesen derselben abweicht und gleichsam eine neue Art der Nachahmung erfindet, wenn man der Dichtkunst das Metrum nehmen will[5]. Auch hier bemerken wir indes ein gewisses Schwanken: einerseits erklärt er

[1] Von der Nachahmung 137 f.

[2] Von der Nachahmung 141 f.

[3] Die Stelle ist aus Gottscheds Kritischer Dichtkunst p. 72 und 78. Aus Gottscheds taktmäßig abgemeßner Rede und harmonischer Schrift macht er seinem speziellen Zweck gemäß den Vers.

[4] Über die Komödie in Versen p. 11 f.

[5] Von der Nachahmung p. 160.

das Metrum für den spezifischen Stoff der Poesie analog der Harmonie in der Musik, somit für einen wesentlichen Bestandteil derselben, andrerseits für eine willkürliche Einkleidung von seiten der ersten Erfinder, also für etwas Zufälliges, Unwesentliches, das ebensowohl nicht sein als sein kann. Richtig bemerkt Straube gegen ihn, daß der „Vers“ nicht die Materie, sondern die Form der poetischen Nachahmung sei.

Die Gattungen der Poesie.

Ein System der Poesie und ihrer Gattungen giebt Schlegel nicht, wohl aber im Vorübergehen eine Einteilung derselben. „Die Nachahmung der Dichtkunst“, sagt er, „ist entweder dramatisch d. h. sie besteht in nachgeahmten Reden — Schlegel betrachtet ja das Drama wesentlich als eine Reihe von Dialogen — oder historisch d. h. sie erzählt oder beschreibt; die dramatische Poesie stellt besonders die Gedanken und Gemütsbewegungen der Menschen dar“; hieher will er nun auch die Gedichte zählen, wo der Dichter seine eignen Empfindungen ausdrückt, wie die meisten Oden oder, dürfen wir sagen, die Lyrik überhaupt, soweit sie nicht beschreibend oder erzählend ist[1]. Offenbar schwebt ihm hier Arist. Poet. c. 3 vor, die bekannte dunkle Stelle, an welche die Theoretiker von Scaliger bis auf Gottsched und die Schweizer eine Einteilung der Poesie anzuknüpfen versucht haben. Von den Gattungen der Poesie behandelt er eingehend nur das Drama und hievon wieder nur einige spezielle Partien der Tragödie, den tragischen Stil, und ebenso der Komödie, die Frage, ob die Darstellung metrisch oder prosaisch sein soll.

Seine Theorie des Dramas hat er eingehend in dem Gutachten über die Aufnahme des dänischen Theaters dargelegt. Wir können uns hier ziemlich kurz fassen, da er fast nichts Neues giebt, sondern sich an die bekannten dramaturgischen Arbeiten der Franzosen hält, die er in der Einleitung selbst aufzählt. Als Aufgabe des Dramas bezeichnet er ganz allgemein die Darstellung der menschlichen Handlungen; der Tragödie schreibt er die besondere Aufgabe zu, die Leidenschaften, besonders Mitleid auch Bewunderung zu erregen; der Komödie, durch Vorführung von Scenen aus dem wirklichen Leben den geselligen Ton zu verfeinern. Wir haben schon oben bemerkt, daß er vor allem den nationalen Charakter der Bühne eines Landes betont. „Ein Theater, das gefallen soll“, sagt er, „muß nach den besonderen Sitten und nach der Gemütsbeschaffenheit einer Nation eingerichtet

[1] Von der Nachahmung p. 110.

sein. Das englische wie das französische sind beide in ihrer Art sehr schön, und doch wird nicht leicht ein englisches Stück auf der französischen, noch ein französisches auf der englischen Bühne Beifall erwarten dürfen[1]." Er bezeichnet es deshalb als verkehrten Begriff einiger „ebenso verwegener als unwissender Kunstrichter[2], die ein Theater, das eine so vernünftige und scharfsinnige Nation wie die englische mit so viel Vergnügen besucht, woran Steele und andere große Männer gearbeitet haben, und wo man so schöne Abschilderungen der Natur und so bündige Gedanken hört, nämlich das englische, deswegen für schlecht, verwirrt und barbarisch ausgeben, weil es nicht nach dem Muster des französischen eingerichtet ist, und weil die Poeten in England, wie Steele sagt, ihre Stücke nicht nach Rezepten machen, wie das Frauenzimmer seinen Pudding[3]." Schlegel schließt nun hieran eine eingehende Charakteristik der englischen wie der französischen Bühne, die wir schon oben gegeben haben. Er versucht dann eine Einteilung des Dramas und zwar legt er hiefür zwei Prinzipien zu grunde: 1) die Verschiedenheit der Wirkung, ob ein Stück Lachen oder ernsthafte Leidenschaft erregt; 2) die Verschiedenheit der Personen nach Rang und Lebensstellung. So erhält er fünf Gattungen, je nachdem das Drama 1) Handlungen hoher Personen, die die Leidenschaften erregen; 2) Handlungen hoher Personen, die das Lachen erregen; 3) Handlungen niederer Personen, die die Leidenschaften erregen; 4) Handlungen niederer Personen, die das Lachen erregen; 5) Handlungen hoher und niederer oder vermischter Personen, die teils die Leidenschaften, teils das Lachen erregen, — darstellt[4]. Bei seiner unglücklichen fünften Gattung könnte man auf den ersten Blick an die Shakespearesche Tragödie mit ihren komischen Intermezzos nach hochtragischen Situationen denken; indes diese hat er durchaus nicht im Auge; denn er sagt: wo Erregung der Leidenschaften der Hauptzweck sei, sei das Lächerliche absolut ausgeschlossen, während, wo Erregung des Lachens der Hauptzweck sei, die Erregung der Leidenschaften in den meisten Fällen bis auf einen gewissen Grad erlaubt, ja geboten sei, womit er offenbar der comédie larmoyante das Wort redet. Er hat jene Zwittergattung im Auge, die man früher mit dem Namen Tragikomödie belegte und deren Begriff und Existenzberechtigung seit Scaliger vielfach diskutiert wurde, oder nach den Beispielen von Destouches, die er anführt, eine vornehmere Abart des rührenden Lustspiels.

[1] Aufnahme des dän. Th. p. 194 f.
[2] Natürlich meint er Gottsched.
[3] Aufnahme des dän. Th. 197.
[4] Aufnahme des dän. Th. p. 207.

In der zweiten Hälfte der Abhandlung behandelt er dann den Bau des Dramas nach den bekannten Kategorien. Verwicklung — er sagt stets Verwirrung, — Entwicklung, Einheit der Handlung, Charaktere, Fabel oder, wie er sagt, Wahl des Stoffs, Ausdruck und zuletzt Einheit von Zeit und Ort. Er giebt in all diesem fast nur die bekannte Lehre der Franzosen wieder; auf Aristoteles geht er nirgends direkt zurück. Wir greifen nur einige, sei es charakteristische oder originale, Bemerkungen heraus. Die schöne Stelle, in der er den verschlungenen Bau der handlungsreichen englischen Stücke rechtfertigt, haben wir schon oben angeführt. Wohl von Corneille entlehnt ist die seit Castelvetro zu einem Gemeinplatz gewordene Lehre, daß der Dichter vor allem bestrebt sein müsse, unser ganzes Interesse, unsere Liebe, Hochachtung und Mitleiden für seinen Helden zu erwecken (p. 212). — Interessant und an Dubos erinnernd aber eigenartig ausgeführt ist der Abschnitt über die Wahl des Stoffes. Der Dichter muß sich hiebei nach dem Charakter und der Anschauung seiner eigenen Nation richten; um zu gefallen, muß man ihr solche Charaktere vorstellen, wovon man die Originale bei ihr selbst antrifft; Charaktere, die man gar nicht kennt, oder die man gar für unmöglich hält, machen wenig Vergnügen (p. 215 f.). Diese Ansicht hängt mit seiner uns bekannten Theorie der Nachahmung zusammen. Scheint er so die Wahl des Stoffs ganz auf das eigne Volk und die eigne Zeit einzuschränken, so behauptet er unmittelbar darauf im Gegenteil, es sei oft gut den Schauplatz an einen andern Ort zu verlegen, weil der Dichter so seine Charaktere freier ausgestalten könne; dann müsse man aber auch die äußeren Sitten und alle Umstände so einrichten, wie sie dem fremden Volke wirklich zukommen (p. 216). Besonders für die Tragödie müsse der Dichter seine Stoffe oft aus der Fremde nehmen, weil er hier mehr Freiheit in der Gestaltung der Fabel wie der Charaktere habe. Nimmt er sie aus der bekannten Geschichte des eignen Volkes, besonders der neueren Zeit, so darf er keine neuen Ursachen erdichten, eben so wenig neue Hauptpersonen einführen; darum thut der Dichter besser daran, seinen Stoff aus der wenig bekannten älteren Geschichte zu nehmen. Indes selbst die alte und fabelhafte Historie eines einzigen Volkes ist nicht hinreichend den ganzen erforderlichen Reichtum an Charakteren und Situationen zu liefern, er wird deshalb besser daran thun die Historie aller fremden Länder mit heran zu ziehen. Wir sehen, Schlegel stellt hier wie manchmal ganz entgegengesetzte Gesichtspunkte nebeneinander, die er diesmal mit wenig Glück zu verkleistern sucht. So verlangt er, man solle in dem Fremden nicht soweit gehen, daß das Publikum sich nicht mit einer gewissen Leichtigkeit

einen Begriff davon machen könne; muß sich der Zuschauer erst mit Mühe in die fremde Sitte hineindenken, so ermüdet das und erstickt das Interesse für die Handlung; ja er verlangt sogar, daß „diese fremden Charaktere sich auf die Denkungsart des eigenen Volkes anwenden lassen" d. h. doch wohl ihr entsprechen (p. 216 f.). Wie aber damit die historische Treue dieser Charaktere und Sittengemälde bestehen kann, ist nicht einzusehen. Doch scheint ihm so etwas wie die Art, in der Schiller in der Jungfrau von Orleans die Geschichte behandelt, vorahnend vorgeschwebt zu haben. Viel richtiger und sicherer hat er schon in der Abhandlung über Shakespeare geurteilt, wo er den Gegensatz auch viel richtiger als den von frei geschaffenen und der Geschichte entnommenen Charakteren faßt, und die historisch treue Behandlung geschichtlicher Personen bei den Engländern der modernisierenden in der französischen Tragödie entgegenstellt. „Will man historische Charaktere darstellen", sagt er hier, „so muß man wie Shakespeare die Hauptzüge derselben treu beibehalten; in Nebensachen darf man abweichen; denn auch von den größten Helden bewahren wir doch nur die Hauptzüge im Gedächtnis. Erschafft man den Charakter seines Helden frei aus der Phantasie, so werden seine Züge allerdings viel kühner und originaler erscheinen, wie ja auch in der Malerei bei den freigeschaffenen Gestalten der Gemütsausdruck viel heftiger und kräftiger ist, als bei dem Bild einer wirklichen Person; aber es ist dabei die Gefahr vorhanden, daß man in das Romanhafte verfällt. Wenn man Dinge malt, die nicht sind, malt man gerne Dinge, die nicht sein können; es ist ohnedies keine Kunst seiner Einbildung die Zügel schießen zu lassen und dann seine Hirngespinste unter dem ersten besten Namen zu verkaufen." Diese Stelle stimmt fast wörtlich mit Blackwell, so daß es nahe liegt an eine Entlehnung zu glauben; doch findet sich eine weitere Spur der Bekanntschaft mit ihm bei Schlegel nicht. Das Ideal der Behandlung historischer Charaktere findet er in Shakespeare, der die bekannten Züge seiner Helden treu wiedergiebt und doch in der Detailausführung originale Kühnheit damit verbindet. Gegen diese treffende Auffassung bietet der entsprechende Abschnitt in seiner letzten großen Arbeit, Aufnahme des dänischen Theaters, einen gewissen Rückschritt. Er hat unterdessen eine umfassendere Bekanntschaft mit der dramatischen Litteratur und den sie begleitenden Streitfragen gemacht, aber diese größere Fülle des Materials noch nicht zu rechter Klarheit durchgearbeitet. — Gestattet so Schlegel für die Tragödie die Wahl fremder Stoffe und die Darstellung fremder Sitten, so weist er dies für die Komödie mit Recht ab: wenn man lachen soll, so lacht man weit nicht so gern über Thorheiten, die man nie gesehen hat, als über solche, die man täglich sieht;

und mit Recht macht er in seiner letzten Abhandlung der Gottschedschen Schule den Vorwurf, daß sie ohne Unterschied allerlei Komödien aus dem Französischen übersetzt habe, ohne vorher zu überlegen, ob die Charaktere derselben sich auch auf die deutsche Sitte schicken. Allerdings, sagt er, giebt es in den Thorheiten etwas, das allen Nationen gemeinsam ist, und dessen Vorstellung demgemäß allen gefallen muß; aber ein Theater, das nur durch das Allgemeine gefällt, ist nicht so einnehmend, als es sein könnte (p. 224 f.).

In der Zeichnung der Charaktere erkennt Schlegel in erster Linie die Größe des Dichters; besonders für die Komödie verlangt er scharf und individuell ausgeprägte Charaktere; mit Recht verwirft er für unser Theater jene typischen Gestalten, welche die Italiener aus der antiken Komödie herübergenommen haben; denn bei dieser Einförmigkeit biete die Komödie kein andres Vergnügen als das, welches aus der Verwirrung der Fabel entstehe, das sie mit allen elenden Romanen gemein habe und das ohnedies in diesen Stücken sehr gering sei, weil die Verwickelung meist aus der Intrigue einiger Bedienten und nicht aus dem Charakter der Hauptperson entspringe. In der scharfen individuellen Ausprägung der Charaktere besteht die Hauptstärke der englischen Komödie, deren gute Poeten selbst die verschiedenen Abstufungen ein und desselben Charakters wohl zu markieren wissen, was wieder einer Stelle aus Bodmers Schrift über die Einbildungskraft entnommen ist; Beispiele seien das funeral von Steele, das double-dealer von Congreve oder jedes beliebige Stück von Steele, Cibber und Congreve (p. 217 f.).

An diesen Abschnitt über die Charaktere schließen wir eine zweite Einteilung des Dramas, die in pièces d'intrigues und pièces de caractère. Sie trifft zunächst allerdings nur die Komödie; indes er selbst bemerkt ganz richtig, daß sie sich auch auf die Tragödie anwenden lasse. Hier bekämen wir dann das, was man bei uns nicht ganz zutreffend Prinzipien-Tragödie und Charakter-Tragödie genannt hat. Zweierlei kommt ja auch nach Schlegel bei jedem dramatischen Stücke, Tragödie wie Komödie, in erster Linie in Betracht, Handlung und Charaktere. Mit Recht bemerkt er, daß eine schroff ausschließende Entgegenstellung beider Gattungen nicht thunlich sei. Er sagt, diese Unterscheidung sei nicht so zu verstehen, als ob ein Stück, in dem vorzüglich auf die Entwicklung gesehen werde, ohne Charaktere gut sein könnte; denn ein solches wäre ohne alle Wahrscheinlichkeit, weil die Ursache, warum ein Mensch so oder so handle, eben in seinem Charakter begründet sei. „Pièce d'intrigue ist vielmehr ein Stück, wo ich zuerst eine außerordentliche Begebenheit ausstudiere und hernach die Charaktere

so dazu erwähle, wie ich sie zur Ausführung dieser Begebenheit brauche; bei der pièce de caractère dagegen wähle ich zuerst die Charaktere und sinne hernach auf eine Reihe von Begebenheiten, die diese mehr ins Licht setzen. Was einem solchen Stücke an interessanter Spannung abgeht, das ersetzt es reichlich durch eingehendere Zeichnung der Charaktere. Natürlich kann auch ein Charakterstück nicht ohne Verwicklung sein (p. 214 f.)."

Zuletzt handelt er noch von der sprachlichen Darstellung; dieser Abschnitt ist ganz kurz gehalten. Über den Ausdruck im Trauerspiel handelt er ausführlich in der Vorrede zu seinen theatralischen Werken 1747 (in die gesammelten Werke aufgenommen unter dem Titel: Von der Würde und Majestät des Ausdrucks im Trauerspiel). An unserer Stelle bemerkt er nur ganz allgemein, der Dichter müsse seine Charaktere von Anfang bis Ende richtig zeichnen, dann ergebe sich der rechte Ausdruck von selbst. Von seinem Bühnenverständnis zeugt die feine Bemerkung, der Dichter müsse seine Worte so wählen und ordnen, daß sie dem Akteur gleichsam von selbst den Nachdruck der Aussprache in den Mund legen. Diese glückliche Aussprache, meint er richtig, werde ganz besonders durch das Metrum befördert (p. 220). Am Schluß behandelt er dann noch die Einheit von Zeit und Ort (p. 221 bis 224). Er thut es mehr summarisch und verweist für das Weitere auf Hedelin, dessen pratique du théatre er hier sehr rühmt. Seine Meinung ist, jene Einheit sei wohl eine Vollkommenheit eines dramatischen Stückes, aber doch nur etwas Äußerliches; grundfalsch sei es das Wesen des Dramas darein zu setzen. Treffend verhöhnt er die plumpe Begründung jener Einheiten bei Gottsched, der der Ansicht ist, weil ja der Zuschauer seinen Sitz nicht ändere, müsse auch die Handlung an einem Orte und innerhalb 24 Stunden vor sich gehen. In betreff der Einheit des Orts bemerkt er, der Zuschauer müsse sich doch gleich von Anfang an an den Ort und in die Zeit versetzen, die der Dichter vorstelle, und sein Geist — denn es handle sich doch nicht, wie Gottsched meint, um den auf der Bank sitzenden Körper — habe doch so starke Flügel, daß er dem Poeten auch noch weiter, von einem Ort zum andern, und von einer Zeit zur andern, folgen könne. Schlegel macht gegen die trostlos öde Auffassung Gottscheds in betreff der Zeit den einzig richtigen Gesichtspunkt für die Einschränkung der Handlung auf eine kurze Zeitdauer geltend; die rasche und doch stetig fortschreitende Entwicklung der Handlung und die von Anfang bis zum Schluß sich steigernde Spannung des Zuschauers ist wesentlich dadurch bedingt; wie denn ja auch Lessing, Goethe in seiner klassischen Periode und sogar Schiller in der gewaltigen Trilogie des Wallenstein die

Handlung auf möglichst kurze Zeit zusammen gedrängt haben. Weiter bemerkt er ebenso richtig, die Zeitdauer lasse sich nicht zum voraus und absolut bestimmen, sondern das richtige Maß sei einzig und allein der größere oder kleinere Umfang der Handlung selbst; und der Zuschauer lasse sich doch wohl durch die Menge der Begebenheiten, die er sehe, durch das viele Ausgesuchte und Nachdenkliche, das er höre, bereden, daß er mehr als $2^1/_2$ Stunden dabei zugebracht habe. Doch getraut er sich leider nicht mit der Forderung der Einheit der Zeit ganz und resolut zu brechen; vielmehr meint er ganz inkonsequent 24 Stunden seien eigentlich doch zu viel; denn der Zuschauer könne sich keine Nacht vorstellen, in der man nicht ausruhe. Damit fällt er selbst auf den von ihm so getadelten oberflächlichen Standpunkt Gottscheds zurück. Entschieden bricht er mit der Einheit des Ortes. Im ganzen ist seine Ansicht die: Einheit der Zeit und des Ortes seien doch nur Vorzüge der äußeren Form, die mit Recht den höheren Anforderungen der innern Schönheit nachstehn müssen. — Auch in dieser Frage zeigt sich so Schlegel als würdiger Bahnbrecher einer vernünftigen Auffassung lange vor Lessing.

Wir haben nur noch weniges Spezielle über die Tragödie und Komödie nachzutragen. Zweck der Tragödie ist nach ihm Erregung und Besserung der Leidenschaften; eine Erklärung, was er darunter zumal unter der Besserung versteht, giebt er nicht; da sich seine eingehendere Ausführung über das Unterrichten des Dramas an Corneille anschließt, so wird er wohl auch in betreff der Besserung dessen Ansicht geteilt haben. Auf die Lehre von der Katharsis läßt er sich gar nicht ein, wie überhaupt auf Aristoteles. Als Mangel muß es erscheinen, daß er auch auf die Erregung der Leidenschaften, Mitleid, Furcht, Bewunderung, nicht näher eingeht, da diese Frage längst allgemein diskutiert wurde. — Die Abhandlung von der Würde und Majestät des Ausdrucks in der Tragödie, die Mendelssohns besonderen Beifall gefunden hat, bietet wenig Bedeutendes. Bemerkenswert daran ist, daß ihm hierbei das erhabene mit geistreicher Reflexion durchsetzte Pathos der Franzosen, nicht der realistische, charakteristische Stil Shakespeares als Ideal vorschwebt. Bezeichnend ist es ja schon, daß er gerade das Würdevolle und Majestätische des Ausdrucks als das wesentliche und charakteristische Erfordernis der Tragödie herausgegriffen hat. — Die Würde des Ausdrucks ist nach ihm bedingt einerseits durch unsre Vorstellung von Helden, andrerseits durch den Endzweck der Tragödie, die Erregung und Besserung der menschlichen Leidenschaften. „Wohlerzogene und weltgewandte Menschen“, sagt er, „drücken

sich anders aus als gemeine, und dies zeigt sich besonders in der Leidenschaft; während der gemeine Mann sich da in bloßen Ausrufungen oder gemeinen Schimpfworten ergeht, stellt der edle Mensch Betrachtungen über die Ursache seiner Leidenschaften an, und eben das ist es, wie Schlegel seltsamer Weise meint, was das Herz des Zuschauers ergreift. Der Dichter muß demgemäß Personen von Stande, wie ja die der Tragödie insgemein sind, so reden lassen, wie nach der allgemeinen Ansicht Leute von Verstand und edlen Sitten wirklich reden. Dies gilt ganz besonders für die antiken Helden. Will der Dichter Leidenschaften und besonders Mitleid in uns erregen, so muß er uns vor allem Hochachtung gegen seinen tragischen Helden einflößen; dies erreicht er aber am besten durch die ausnehmende Würde der Sprache seiner Helden: denn nicht sowohl nach dem, was ein Mensch sagt, sondern nach der Art, wie er es sagt, bilden wir unser Urteil über ihn. Auch hier finden wir wiederum, daß Schlegel das Drama wesentlich nur als Gespräch faßt und daß er auf den Gedankengehalt und würdevollen Ausdruck nach dem Muster der französischen klassischen Tragödie den Hauptwert legt. — Wie sehr indes die Einschärfung eines edleren würdevollen Stils not that, weiß jeder, der die damalige deutsche Litteratur zumal die dramatische kennt und die nächsten Zeitgenossen, besonders Lessing, haben das hohe Verdienst des Dichters Schlegel in diesem Punkt richtig hervorgehoben. Er rügt schon in dem Shakespeareaufsatz die Ungelenkigkeit und Roheit des Ausdrucks an der Übersetzung von Borck, die übrigens gerade in der Wiedergabe der Shakespearschen Derbheit mit ihr Verdienst hat. Auch Mendelssohn hebt später den zugleich zopfigen und rohen Ton in unsrer Litteratur hervor, und findet die Ursache davon in dem mangelnden Verkehr unsrer Litteraten mit der großen Welt. Mit der Würde muß aber edle Einfalt verbunden sein. Als klassisches Muster dieser Vereinigung führt er mit Recht Racine an. Offenbar sind überhaupt bei diesem ganzen Abschnitt die Franzosen sein Ideal, das er wohl eben so in den klassischen Stücken von Goethe und Schiller verwirklicht gefunden hätte. — Charakteristisch für seine Auffassung ist ein weiteres Erfordernis, das er anführt: die schönen Gedanken, die sentiments, die in der französischen Tragödie eine so große Rolle spielen. Die größten Thaten in der Welt, sagt er, haben kein Verdienst, wenn sie nicht aus einer Überlegung herrühren, deren andere nicht fähig sind; deshalb muß ein Trauerspiel voll schöner Gedanken sein. Hier schwebt ihm offenbar Corneille als Ideal vor. Dies zeigt sich besonders in der Erörterung, die er daran anschließt, wieweit Sentenzen und schöne Gedanken sich mit der Sprache der Leidenschaft vereinigen lassen. Schon die

französischen Kritiker haben Corneille das Überwiegen der Reflexion in der Leidenschaft als Fehler vorgeworfen. Schlegel tritt nun hiefür mit voller Entschiedenheit ein. Er bezeichnet es als eine falsche Ansicht zu glauben, daß der Verstand nicht scharfsinnig sei, wenn das Gemüt sich in heftiger Erregung befinde; er sei nur blind gegen alles, was mit seinem augenblicklichen Gemütszustand nichts zu thun habe; dafür konzentriere er seine ganze Thätigkeit auf diese Gemütsbewegung und ihre Ursachen; immer und immer wieder von einer neuen Seite bemühe er sich diese Vorstellung zu wiederholen. Es gebe wohl Grade und Stadien der Leidenschaft, wo der Mensch sich nur noch in Ausrufen Luft zu machen vermöge, da nämlich, wo das Gemüt ganz betäubt ist, wie Ödipus, als er seine Vergangenheit erfährt; ein Satz, den später Mendelssohn in der Abhandlung über das Erhabene wiederholt; aber diese Ausrufungen müssen wieder durch Gedanken unterbrochen werden: denn sonst sei es der Affekt eines gemeinen Menschen, nicht eines Helden. Schlegel betont das reflektierende Element allzusehr; er ist sogar der Ansicht, daß es eben vorzugsweise der große Verstand, den der Held in seinen Reden zeigt, sei, was den Zuschauer für ihn einnehme. Von der speziellen Lage des Helden, wie von der Art seines Affektes hänge es ab, wie weit feine und geistreiche Sentenzen sich damit vertragen. In Affekten, wo der Wille und das Selbstgefühl etwas gedrückt sind — wie Ehrerbietung, Demut und dergl. — zeige sich der Verstand gleichsam gefangen, und dadurch arm an feinen und großen Gedanken; in zärtlicher oder trauriger Stimmung mache sich der Geist lieber angenehme oder betrübte Schilderungen, als logische Schlüsse; dagegen zeige er sich im Zorn und in der Verzweiflung überaus thätig und suche alle Umstände auf, die geeignet seien, seine Leidenschaft zu nähren. Diese Stelle, wie eine obige, erinnert unwillkürlich an Dubos, mit dem Schlegel sonst keine Bekanntschaft zeigt; jedenfalls kennt er dessen Theorie aus Breitinger, an den die ganze Erörterung über die Sprache der Leidenschaft anknüpft. Am freiesten, fährt er fort, entfalte der Verstand seinen Schwung im Affekt gesteigerten Selbstgefühls, wie hohen Mutes, glühenden Ehrgeizes, und so zeige er sich hier besonders reich an trefflichen Sentenzen und sinnreichen Antithesen. Eben deshalb seien die Helden des Corneille weit sinnreicher, als die des Racine, eben weil jener mehr Heldennaturen vorführe. Offenbar räumt Schlegel dem reflektierenden Elemente überhaupt und besonders in der Sprache der Leidenschaft eine zu große Stelle ein, und sein Urteil über Corneille stimmt weniger mit unsrer heutigen Auffassung, als mit dem Charakter seiner eigenen dramatischen Arbeiten, an denen ja schon Gottsched das

allzu Sinnreiche und Sentenziöse als Fehler, Mendelssohn später als Vorzug hervorgehoben hat.

Auch bei der Komödie spricht er sich eingehender nur über einen speziellen Punkt aus, über die Frage, ob Vers oder Prosa. — Aufgabe der Komödie ist es, sagt er, durch Darstellung komischer Personen und Situationen aus dem gewöhnlichen Leben Lachen zu erregen, zugleich aber auch den geselligen Ton bei einem ganzen Volke zu verfeinern und zu veredeln. — Sein mehr der idealisierenden französischen Art, als dem realistischen Stil der Engländer zugewandter Sinn zeigt sich hier in der Forderung des Metrums als eines wesentlichen Stücks der Komödie, so weit sie Anspruch erhebt, wirklich Dichtung zu sein. Die hierher gehörige Abhandlung, das Schreiben über die Komödie in Versen, seine früheste Arbeit (1740), ist veranlaßt durch den von uns besprochenen Aufsatz Straubes. Schlegel bemerkt gegen diesen mit Recht: Verlange man für die Komödie volle Naturwahrheit, so genüge es nicht bloß den Vers zu beseitigen; daß Dienstmädchen ebenso fein und richtig wie die Grammatik sprechen, sei doch ebenso unnatürlich, und ebenso der rasche, gedrängte, ungehemmte Verlauf der Handlung an einem einzigen Ort und in so kurzer Zeit. Aber auch positiv begründet er seine Forderung der metrischen Darstellung: Der Vers ist der eigentliche Stoff, in welchem der Dichter nachahmt, und der Komödie das Metrum nehmen, heißt ihr ein wesentliches Stück, den harmonischen Klang der Sprache nehmen. Nur durch den Vers unterscheidet sich die Komödie von einem wirklichen Gespräche; im übrigen ahmt sie die Handlung des wirklichen Lebens in allen Stücken, in Sitten, Worten, Kleidung, Geberden, Stimme u. s. w. nach. Die Komödie in Versen vereinigt so mit dem Vorzug der größten Naturwahrheit noch eine weitere Schönheit, die Harmonie der Sprache; nun ist aber eine Sache um so vollkommener, je mehr Vollkommenheiten sie vereinigt, die sich nicht stören: somit ist die Komödie in Versen vollkommener, als die in Prosa. Kann so der Komödie in Versen ihre Berechtigung nicht bestritten werden, so ist die Frage für uns heutzutage gar nicht mehr res integra: Die Griechen und nach ihnen die Römer, die Begründer der Komödie, haben sie in Versen verfaßt und bei ihrem feinen Schönheitssinn dürfen wir voraussetzen, daß sie dies nicht aus Eigensinn gethan, sondern weil sie eine größere Vollkommenheit und eine größere Quelle des Vergnügens darin erblickten. — Freilich genügt die bloße Forderung des Metrums für die Komödie noch nicht; es muß auch eine angemessene Versart dafür nachgewiesen werden. Daß der herkömmliche schleppende sechsfüßige Alexandriner mit der Cäsur in der Mitte dafür ungeeignet ist, erkennt auch Schlegel an; er schlägt statt

dessen nach dem Rat eines alten Freundes (Prof. Christ?) den ungereimten Alexandriner mit der Cäsur im dritten Fuße vor; doch zweifelt er selbst, ob das deutsche Ohr sich an reimlose Verse gewöhnen werde. Er meint mit Berufung auf Aristoteles, der für den Dialog den der Prosa am nächststehenden Jambus für das geeignetste Metrum erklärt, auch im Deutschen möchte wohl der gereimte Jambus sich für die Komödie glücklich verwerten lassen. — Doch ist er zuletzt von seiner früheren strengen Forderung des Metrums abgegangen; er erkannte, daß ein guter Vers für die Komödie sehr schwer zu bauen sei und zieht deshalb einen Dialog in guter Prosa einem solchen in schlechten Versen vor. Es mag auch damit zusammenhängen, daß er in der Komödie sich mehr und mehr dem englischen Geschmacke anschloß, während er in der Tragödie seine Vorliebe für die Franzosen beibehalten zu haben scheint.

Auch Schlegel verarbeitet noch vorwiegend fremde Anregungen wie die Schweizer, aber in selbständigerer und originalerer Weise. Er unterzieht zum erstenmal den Grundbegriff der damaligen Kunsttheorie, den der Nachahmung, einer eigenen Untersuchung und legt einen tieferen wissenschaftlichen Grund für das Verständnis des künstlerischen Verfahrens; er bricht in der Theorie des Dramas mit der falschen Forderung der Einheit von Zeit und Ort wie der Einfachheit der Handlung; er stellt den Satz auf, daß die Poesie eines Volkes als Ausdruck des nationalen Geistes zu fassen und zu beurteilen ist; von da aus bahnt er einen richtigen Einblick in die Verschiedenheit der antiken und modernen, und hier wieder der französischen und englischen Litteratur, zunächst des Dramas an; er erschließt zuerst das für unsre Litteratur so folgenreiche Verständnis Shakespeares. Vermutlich hätte er, wenn ihm ein längeres Leben vergönnt gewesen wäre, diese fruchtbaren Ansätze weiter entwickelt; er starb, erst 31 Jahre alt; auch bei Lessing fallen die reiferen Arbeiten nach diesem Lebensalter. Ein Lessing freilich wäre er nie geworden, dazu fehlte ihm die scharfe Dialektik, die gründliche philosophische Schulung, wie die umfassende Gelehrsamkeit. Aber durch die ruhigere, unbefangenere Art der Betrachtung, durch seine Einsicht in die nationale Bedingtheit der Kunst, und durch die so fruchtbare vergleichende Methode hätte er der Begründer einer wahrhaft historischen Betrachtungsweise der Kunst werden und so eine wesentliche Ergänzung zu der kritischen Thätigkeit Lessings bilden können. Jedenfalls ist er als Vorläufer zugleich Herders wie Lessings die bedeutendste Erscheinung auf dem Gebiet der ästhetischen Kritik und Theorie und sein früher Tod war ein wirkliches Unglück für die weitere Entwicklung der deutschen Litteratur.

Urbild eben so sehr unähnlich als ähnlich sein müsse, und noch mehr der Schlegel ganz eigentümliche Satz, daß der Stoff des Urbildes von der Nachahmung ausgeschlossen sei, sich in seinen französischen Quellen finde. Er beruft sich aber für seine Behauptung nur auf den Satz von Fraguier, die Schönheit der Schäferpoesie entstehe aus der Vereinigung verschiedener der Wirklichkeit entnommener Stücke, ähnlich wie die schönen Antiken kopiert seien nach verschiedenen schönen Teilen verschiedener Körper, die der Künstler in seinem Kunstwerk vereinigt habe. Dem Franzosen schwebt hier offenbar die Anekdote vor, wie Zeuxis sein Venusbild für die Krotoniaten verfertigt habe. Aber eben diese Lehre mit eben diesem Beispiel hatte schon Scaliger aufgestellt und beides war außerhalb Deutschland zum Gemeinplatz geworden. In Deutschland selbst hatte eben erst Breitinger Lehre und Beispiel wieder eingeführt und für die Lehre die der Wolffischen Philosophie entnommene Formel der abstractio imaginationis aufgestellt. Wozu also in die Ferne schweifen, da auch hier das Richtige so nahe liegt? — Nicht besser steht es mit dem Nachweis, daß die Lehre Schlegels, das Vergnügen sei die einzige oder wenigstens eigentliche Absicht der Poesie, von den Franzosen, diesmal von Lamotte entlehnt sei. Die Frage nach den Absichten der Poesie, nach dem Verhältnis von Vergnügen und Unterrichten war eine der am lebhaftesten erörterten. Wir verweisen auf unsere Darstellung dieser Lehre bei den Schweizern und bei Schlegel selbst. Der Satz des letzteren, daß das Vergnügen auf der Wahrnehmung der Ähnlichkeit von Urbild und Abbild beruhe, war ja von Anfang an ein Fundamentalsatz der Schweizer, und die weitere Ansicht, daß hiezu das Vergnügen aus der Erwägung des Genies des Künstlers noch hinzukomme, ist Bodmers Eigentum. Also auch hier ist die Annahme einer Entlehnung von den Franzosen durchaus überflüssig. — Eines der schlagendsten Beispiele für das gewaltsame Verfahren des Herrn Ant. ist der versuchte Nachweis, daß die Lehre Schlegels, der tragische Dichter müsse sich bei der Darstellung antiker Helden nicht nach der Geschichte und der alten Sage richten, sondern à la française nach der Vorstellung, die wir uns heute von ihnen und den Großen der Welt machen, aus Fraguiers Réflexions sur les dieux d'Homère stamme. Letzterer behauptet hier, Homer habe seine Götter nach dem herrschenden Volksglauben seiner Zeit geschildert. Nun, dies war das allgemein bekannte Schlagwort der Verteidiger Homers in dem Kampf gegen die Modernen, am besten ausgeführt von Fenelon in der lettre à l'Académie, der weitaus geistvollsten Schrift der ganzen ästhetischen Litteratur Frankreichs. Aber wozu denn der gewaltsame Sprung von den Göttern Homers zu der Französisierung der antiken tragischen Helden? Die Schlegelsche Lehre ist nur die höchst unglückliche Modernisierung des Horazischen famam sequere, das Breitinger zu dem Satz verallgemeinert hatte, daß der Dichter überhaupt sich nicht an das bessere Wissen der Gelehrten, sondern an den „allgemein angenommenen Wahn" zu halten habe. — Wir verzichten darauf weitere Beispiele anzuführen. Das Ergebnis unserer Untersuchung ist, daß Schlegels Nachahmungstheorie nichts als die Breitingerische Lehre von der abstractio imaginationis in der Form der Wolffischen Terminologie und Methode ist. Letztere hatten aber auch schon die Schweizer in der Dedikation an Wolff verlangt, und damals wie später freilich mit wenig Glück versucht. Indes auch hier ist eine Entlehnung durchaus nicht anzunehmen. Es ist ja nichts natürlicher und gewöhnlicher, als daß ein junger Student, der eben in die Geheimnisse eines Systemes eingeweiht wird, alsbald mit den Formeln derselben prunkt.

Mit unsrem Nachweis der wirklichen Quelle ist zugleich auch schon die Frage nach der Priorität und dem geschichtlichen Werte der wichtigeren Punkte der

Schlegelschen Theorie entschieden. Ant. bestimmt die Bedeutung Schlegels zunächst dahin, daß er der erste deutsche Ästhetiker des 18. Jahrhunderts gewesen sei, der das aprioristische Element der Theorie mit empirischer Forschung zu verschmelzen verstanden habe. Es kann dies jedenfalls nur für die drei ersten Arbeiten, die seine Nachahmungstheorie enthalten, gemeint sein. Faktisch aber besteht das aprioristische Element hier einzig in der Verwendung der Wolffischen Kategorien der Gleichheit, Ähnlichkeit und Unähnlichkeit, und in der Anwendung der mathematischen Formel der Proportion. Da steckt denn doch in der Ableitung der ästhetischen Lust aus dem innern Bedürfnis der Seele bewegt und erregt zu sein, die Breitinger nach Dubos versucht, weit mehr Philosophie. — Des näheren setzt Ant. die geschichtliche Bedeutung Schlegels darein, daß er vor den Schweizern wie vor Gottsched den Hang zum Idealisieren voraus habe. Bei diesen beiden handle es sich um den Stoff, um das Was? der Nachahmung, bei ihm dagegen um die Form, um das Wie? derselben. Indes auch Schlegel verlangt, daß der Künstler einen durch Inhalt oder Schönheit der Form hervorragenden Stoff wähle; ein prächtiger Palast sei ein besserer Gegenstand der Nachahmung, als ein viereckiger Tisch. Sodann handelt doch besonders Breitinger sehr eingehend von dem Wie? der Nachahmung und Schlegel giebt nur in abstrakter Formulierung dessen Lehre wieder. Wenn Ant. sagt, die Schweizer verlangen völlige Gleichheit des Abbilds mit dem Urbild, und ebenso völlig gleiche Wirkung des Kunstwerks mit der Wirklichkeit, so ist das höchstens die halbe Wahrheit. Nur für ihre früheste Zeit ist dies richtig. Allerdings wiederholen sie auch noch in den Werken der Reifezeit jene alte Ansicht, aber daneben führt ja Breitinger im Anschluß an Muratori und Richardson aus, daß das künstlerische Verfahren in der Auswahl, der Steigerung und Verbindung der charakteristischen und der poetisch wirksamen Züge zu einem idealen Kunstgebilde bestehe. Die geschichtliche Bedeutung Schlegels liegt darin, daß er gegenüber dem unsicheren Schwanken Breitingers zwischen zwei unvereinbaren Auffassungen die Naturkopierung resolut über Bord wirft und einzig das idealisierende Verfahren als das wahrhaft künstlerische feststellt. Es ist das gewiß ein höchst bedeutender Fortschritt. — Ähnlich verhält es sich mit der Lehre von der Absicht der Poesie. Ant. meint, Schlegel setze sie nach dem Vorgang von Lamotte zum ersten mal in Deutschland einzig in das Vergnügen, und fasse eben damit zuerst, wenn auch nicht ausgesprochen, so doch implicite, die Kunst als Selbstzweck auf. Demgegenüber ist festzustellen, daß auch Schlegel das Unterrichten als Nebenzweck der Kunst festhält, wie umgekehrt Breitinger und noch entschiedener Bodmer das Vergnügen als den eigentlichen Endzweck der Poesie bezeichnet. Der Fortschritt beruht nur darin, daß Schlegel dies entschiedener betont. Daß aber die Kunst damit als Selbstzweck aufgefaßt sei, ist grundfalsch. Schlegel so gut wie Breitinger und später Mendelsohn, selbst Lessing ist in dem allgemein herrschenden Eudämonismus der Zeit befangen. Auch nach ihm beruht die Bedeutung der Poesie darin, daß sie zu der allgemeinen Glückseligkeit des Individuums beiträgt, somit Mittel zu einem höheren Zweck und nicht Selbstzweck ist.

J. A. Schlegel.

Gottsched hatte den Begriff der Kunst und Poesie als Nachahmung der Natur, so wie er ihn in der herrschenden Ansicht vorfand, aufgenommen und bei Gelegenheit eines Einwurfs von Bock, der ihm Inkonsequenz vorwarf, ausdrücklich auch die Erfindung der Fabel als Nachahmung bezeichnet. Näher hatte er sich auf das Wesen und das Verfahren dieser Nachahmung nicht eingelassen, sondern nur einige unverstandene Phrasen von Aristoteles wiederholt. Die Schweizer, die schon in den Diskursen einerseits eine vollständige und treue Naturnachahmung verlangen, daneben aber doch auch schon den Satz aufstellen, daß Dichter nicht die äußere Wirklichkeit, sondern deren Bild, wie es sich in ihrem Geiste spiegelt, wiedergeben müssen, und dann in den folgenden Schriften diesen Keim weiter entwickeln, hatten zuletzt in ihren letzten großen Werken das eigentliche künstlerische Verfahren als ein die charakteristischen und wirkungsvollsten Züge auswählendes und das Gesamtbild idealisierendes aufgefaßt, freilich ohne das Verhältnis beider Gesichtspunkte, der Naturnachahmung und der Idealisierung zu einander sicher zu fixieren. Gleichzeitig mit den Schweizern macht J. E. Schlegel in der grundlegenden Abhandlung über die Komödie in Versen 1740 den Versuch, den Unterschied der künstlerischen Nachbildung von der bloßen Kopierung dahin festzustellen, daß das Nachbild dem Vorbild in der Natur nicht bloß dem Stoff sondern auch der Art nach notwendigerweise eben so unähnlich als ähnlich sein müsse. Auch er verlangt, daß der Künstler auswählend und idealisierend verfahre. Aber auch er vermag mit dem Grundsatz der Naturnachahmung nicht prinzipiell zu brechen, noch der künstlerischen Gestaltung der Wirklichkeit ihre eigene selbständige Bedeutung abgesehen von ihrem Verhältnis zu einem Vorbild in der Natur zu wahren.

Unterdessen war 1747 die kleine Schrift von Batteux „Les beaux arts réduits à un même principe" erschienen. Batteux faßt den Begriff der Naturnachahmung im Anschluß an einen zuerst von Fenelon in der Lettre à l'Académie gebrauchten Ausdruck als „Nachahmung der schönen Natur", versteht aber hierunter genau das, was man seit Scaliger unter idealisierendem Verfahren verstanden hatte. Neu ist, daß er dies Prinzip als den höchsten Grundsatz für sämtliche Künste, nicht bloß für die Poesie, wirklich auch nachzuweisen sucht. Das kleine Werk erregte auch in Deutschland, wo das Interesse für kunsttheoretische Untersuchungen in der letzten Zeit sehr rege geworden war, Aufsehen, und wurde mehrfach übersetzt. Für uns hat nur die Übersetzung von J. A. Schlegel, des jüngeren Bruders und

Studiengenossen von J. E. Schlegel, Interesse. Die erste Auflage erschien 1751; da ihm Bedenken gegen einzelne Behauptungen von Batteux aufgestiegen waren, so begleitete er die Übersetzung mit Anmerkungen wie mit besonderen Abhandlungen. In der ersten Auflage sind es deren sieben: Von der Einteilung der Künste; Von den Zeiten, in welchen die schönen Künste entsprungen sind; Von dem höchsten und allgemeinsten Grundsatz der Poesie; Von der Einteilung der Poesie; Von der künstlichen Harmonie des Verses; Von dem Wunderbaren der Poesie, besonders der Epopöe; Von dem eigentlichen Gegenstand des Schäfergedichtes. In der zweiten Auflage 1759 arbeitete er sie um und fügte zwei weitere bei, wozu dann in einer dritten noch zwei kamen. Die letzte Auflage ist für uns wertlos, da Schlegel damals längst völlig überholt war. Auch die in der zweiten Auflage neu hinzu gekommenen beiden Abhandlungen über den Geschmack bieten keinerlei Fortschritt über die Arbeiten Königs und der Schweizer hinaus; sie stehen ihnen vielmehr, der ersteren an umfassender Kenntnis der einschlägigen Litteratur, der anderen an eindringendem Scharfsinn weit nach. Von den ursprünglichen Abhandlungen hat für uns einigen Wert die über die Schäferpoesie; auf sie werden wir bei ihrer Besprechung durch Mendelssohn kurz zurück kommen. Von wirklich geschichtlicher Bedeutung ist nur die über den höchsten und allgemeinsten Grundsatz der Poesie. Vorarbeiten hiezu hatte er an den Schriften der Schweizer und seines Bruders; sicher kannte er auch Baumgartens Ästhetik. Schlegel klagt in der Zueignung an Gellert, die er der zweiten Auflage vorgesetzt hat, über die in der französischen Sprache eingerissene Neologie, indem an die Stelle des früheren natürlichen Stils Zweideutigkeit, überfeine Subtilität und geziertes Wesen getreten sei, worunter die Deutlichkeit schwer leide. Auch Batteux sei hievon nicht frei. Aber wer von der Lektüre des Batteux zu der Übersetzung und den Abhandlungen Schlegels kommt, wird zu allererst durch den Gegensatz unklarer, konfuser, breitgewundener, mühsam sich hinschleppender Darstellung gegenüber der lichten Klarheit und Übersichtlichkeit des französischen Originals sehr unangenehm überrascht. Trotz dieses Mangels ist die Abhandlung von Bedeutung für die geschichtliche Entwicklung der Auffassung vom Wesen der Kunst speziell der Poesie. Als Ergänzung zu ihr kommen noch hinzu mehrere größere Anmerkungen zum Text der Übersetzung, besonders zu dem Abschnitt über die Ode, und die schon genannte Zuschrift an Gellert. Mendelssohn meint in der Rezension der Abhandlungen Schlegels (Litt. Brief 82—87), Herr Schlegel sei ein feiner und einsichtsvoller Kunstkenner, aber das „Erklären“ scheine seine Stärke nicht zu sein. Ganz besonders findet er

diesen Mangel an begrifflichem Denken in seiner Definition der Poesie. Dieses Urteil Mendelssohns ist vollkommen zutreffend. Schlegel ist unfähig einen Begriff klar und bestimmt zu fassen und logisch zu entwickeln; es fehlt ihm, wie den Zürchern, an der Kenntnis und sicheren Handhabung der psychologischen und ästhetischen Grundbegriffe. Er hat dann und wann einen guten Gedanken, vermag ihn aber aus diesem Mangel nicht fruchtbar und konsequent durchzuführen.

Batteux hatte in seinem Werke ein gemeinsames Grundprinzip für alle Künste aufgesucht und dies, wie schon Aristoteles und die meisten alten und neuen Kunsttheoretiker nach ihm, in der Nachahmung der Wirklichkeit gefunden. Es war dies ein Fortschritt wenigstens in der Formulierung der Aufgabe. Denn in den bisherigen Erörterungen standen die sogenannten schönen Wissenschaften, Poesie und Beredsamkeit, ganz im Vordergrund und auf die anderen Künste wurde nur dann und wann nebenher ein Seitenblick geworfen; und doch mußte selbst für eine wissenschaftliche Erörterung auch nur des Wesens der Poesie und Beredsamkeit ein allgemeines Prinzip für die gesamte Kunst aufgestellt werden. Es war ein Mangel der Zürcher und auch noch Baumgartens, daß sie diese allgemeine Grundlegung vernachlässigten und noch mehr, daß sie die so fruchtbare Berücksichtigung der anderen Künste verabsäumten. Das gleiche gilt von Schlegel. Statt die Naturnachahmung als allgemeines Prinzip der Kunst anzugreifen, greift er es nur als solches für die Poesie an und beschränkt sich in seiner Erörterung ganz auf dies allein. Er hat, wie er in der Zuschrift an Gellert erzählt, gleich anfangs gegen das oberste Kunstprinzip von Batteux das Bedenken gehabt, daß es wohl für die anderen Künste aber nicht für die Poesie uneingeschränkte Geltung habe. Er gesteht zu, daß der Grundsatz der Naturnachahmung vor anderen derartigen Aufstellungen den Vorzug habe auf allgemeine Gültigkeit Anspruch machen zu können und die Verwandtschaft mit den anderen schönen Künsten aufzuzeigen, aber gerade für die Poesie erweise er sich als unzulänglich. Hier sei es überhaupt sehr schwierig einen allgemein gültigen Grundsatz aufzustellen; bei Musik, Bildhauerkunst, Malerei und Tanzkunst sei dies viel leichter, weil bei ihnen Natur und Kunst so deutlich unterschieden seien, daß beides sich nicht verwechseln lasse. Bei der Poesie dagegen fließen die Grenzen zwischen ihr und der Prosa so in einander über, daß das scharfsichtigste Auge sie nicht zu scheiden vermöge; sodann gebe es innerhalb der Poesie nicht nur Werke, die bloß Nachahmung und solche, die bloß Natur, wenn auch ausgebesserte — er meint idealisierte — Natur seien, sondern auch solche, die halb Natur, halb Nachahmung derselben seien. Lyrik und Lehrgedicht

lassen sich jedenfalls unter den Begriff der Nachahmung nicht unterbringen.

Batteux definiert die Kunst und somit auch die Poesie als „Nachahmung der schönen Natur", d. h. sie ist nicht Wiedergabe der rohen Natur, sondern eine Verschönerung derselben. In der Natur sind die einzelnen Züge der Schönheit und Vollkommenheit zerstreut, der Künstler wählt sie aus und vereinigt sie zu einem Gesamtbilde. Seine ganze Theorie bietet in diesem Punkte nichts Neues als den seltsamen Anspruch, für neu und original gelten zu wollen; wir können deshalb darüber hinweggehen. Nur die Untersuchung über die lyrische Poesie ist für uns von Wert, weil hier der Kernpunkt der ganzen Frage liegt. Die lyrische Poesie, sagt Batteux selbst, scheint sich auf den ersten Anblick nicht unter das Prinzip der Nachahmung bringen zu lassen. Man werde ihm die Gesänge der Propheten, die Psalmen Davids, die die älteste Poesie seien, ferner die Oden von Pindar und Horaz entgegenhalten, die jedenfalls Poesie und doch keine Nachahmung, sondern bloße Natur, d. h. lebhafter Ausdruck des Herzens, ganz Feuer, Gefühl, Trunkenheit seien. Er erwidert hierauf: In der Musik der Oper, in den Chören der antiken Tragödie sei doch auch alles Empfindung, aber doch nicht die Natur selbst, sondern nur nachgeahmte Empfindung; er meint damit, es sei nicht die persönliche Empfindung der darstellenden Personen. Möge der Stoff der Lyrik in diesen Dichtgattungen auch durchweg Empfindung sein, so sei doch auch sie nur Gegenstand der Nachahmung. So würden sich für Batteux zwei Gattungen der Lyrik ergeben, eine solche, wo der Dichter seine eigene persönliche Empfindung ausspricht, wie bei den Psalmen Davids, und eine solche, wo er die Empfindungen anderer Personen, in deren Lage er sich hineinversetzt, wiedergiebt. Indes dies ist eine völlig nebensächliche Unterscheidung und seine Definition paßt eben doch nur für die letzte Gattung. Er hätte vielmehr darauf hinweisen müssen, daß auch da, wo der Dichter seine eigene Empfindung im Liede giebt, er in dieser Empfindung doch nur den rohen Stoff hat, den er dann selbst im kleinsten und einfachsten Liede erst künstlerisch gestalten muß, gerade so wie er auch bei Stoffen aus der Geschichte und der Natur verfährt. Aber mit dieser Fassung wäre eben die Bezeichnung Nachahmung unverträglich gewesen, und um diese zu retten schlägt er den Ausweg ein, den widerstrebenden Teil der Lyrik möglichst zu beseitigen. Jene Lyrik, die nur Natur, d. h. nur eigene Empfindung des Dichters selbst ist, gehöre den Anfängen der Poesie an; wer aber werde danach das Wesen der Poesie bestimmen wollen? Das wäre gerade, wie wenn man ein Gemälde nach der schlecht umrissenen Zeichnung, oder einen monumentalen

Bau nach der rohen Hütte der Urzeit bemessen wollte. Zeigt hier Batteux ein völliges Verkennen des eigentümlichen Wesens der Poesie im Unterschied von den anderen Künsten, so ist ein anderer Einwand, den er gegen die wohlberechtigten Gründe der Gegenpartei vorbringt, vollends abgeschmackt. Diese machte nämlich besonders die Propheten und Psalmen für sich geltend. Batteux erwidert: hier sei es doch nicht der Mensch Moses oder die Propheten, die ihre persönlichen Empfindungen aussprechen, sondern der Geist Gottes, der ihnen diktiere; dieser habe es allerdings nicht nötig nachzuahmen, er schaffe schöpferisch frei. Unsere Dichter dagegen haben in ihrer vorgeblichen Trunkenheit keinen anderen Beistand als den ihres natürlichen Genies, einer künstlich erregten Phantasie, einer kommandierten Begeisterung. Sie mögen eine wirkliche Empfindung der Freude haben, davon lasse sich singen, aber nur eine oder zwei Strophen; solle das Gedicht eine größere Ausdehnung bekommen, so sei es Sache der Kunst, neue Empfindungen anzufügen, die sich an die erstere auf natürliche Weise anzuschließen haben. Möge die Natur den ersten Funken der Begeisterung legen, Sache der Kunst sei es, ihn zu nähren und zu unterhalten. Ist die Berufung auf den heiligen Geist abgeschmackt, so zeugt seine andere Behauptung, daß der Ausdruck der natürlichen Empfindung sich in ein oder zwei Strophen erschöpfe, daß ein weiterer Umfang Sache der Kunst sei, vollends von gänzlichem Mangel an Kunsteinsicht. Näher an das Richtige streift die weitere Bemerkung, daß wir die Gesänge der Propheten nicht deshalb schön finden, weil es deren persönliche Empfindungen seien, sondern solche, die wir in ähnlicher Lage ebenso gehabt hätten, daß es somit nicht die zufällige Wirklichkeit, oder wie er sagt, die Wahrheit, sondern das allgemein Menschliche, oder wie er sagt, das Wahrscheinliche sei, was uns an ihnen so gefalle. Er schließt: selbst wenn man nicht nachahme, müsse man doch sich so stellen, als ob man es thue und so der Wahrheit die Züge der Wahrscheinlichkeit leihen, er meint wohl, der individuellen Empfindung den Stempel des allgemein Menschlichen aufdrücken. Dies ist richtig gedacht und in der alten Schulterminologie auch richtig formuliert, aber mit der Bezeichnung Nachahmung völlig unverträglich. — Batteux fühlt selbst das Unzutreffende seiner Beweisführung, wenn er meint, man könnte immerhin die lyrische Poesie als eine Gattung für sich betrachten, die nicht unter jenes allgemeine Kunstprinzip falle; indes dies sei nicht einmal nötig; auch sie könne und müsse unter jenen allgemeinen Grundsatz gebracht werden. Von den anderen Dichtarten sei sie nur durch den Stoff unterschieden; während diese nämlich Handlungen darstellen, sei der Stoff der Lyrik die Welt der Empfindungen. Wie der epische

und dramatische Dichter die Handlung, die er wählen oder vorführen will, seinem Geiste zuerst deutlich vorstellen müsse, um dann alsbald zum Pinsel zu greifen, so müsse der lyrische Dichter sein Herz in Feuer setzen, um dann alsbald die Saiten zu rühren. Seien es eigene persönliche Empfindungen, die er singen wolle, so verhalte er sich ihnen gegenüber wie der dramatische Dichter zu einem historischen Stoffe. Die poetische Nachahmung beschränke sich in diesem Fall auf den Ausdruck der Empfindung. Batteux hat hiemit vollkommen recht, aber Nachahmung kann dies doch nicht genannt werden. Im anderen Fall, meint er, müsse der Dichter die Empfindung, die er darstellen wolle, erst künstlich in sich selbst erzeugen, ehe er zu singen anhebe. Wir sehen nach all dem, daß Batteux vergeblich sich abmüht, die Lyrik unter seinen Grundsatz der Naturnachahmung unterzubringen.

Batteux hat so Schlegel selbst die Achillesferse seiner Theorie gezeigt; sodann hatte ja schon Scaliger und andere gerade für die Lyrik die Richtigkeit der Nachahmungstheorie bezweifelt. Aber Schlegel ist doch der erste, wenigstens in Deutschland, der den Mut gehabt hat, diesen Grundsatz für einen Teil der Lyrik wie für das Lehrgedicht prinzipiell zu verwerfen und so die Naturnachahmung als höchstes und einziges Prinzip der Kunst zu beseitigen. Die Frage ist nur die, mit welcher Konsequenz er diesen Gedanken durchgeführt, welch anderes Prinzip er als oberstes und allgemeinstes aufgestellt, und endlich, wie er das Verhältnis dieses neuen Grundsatzes zu dem der Nachahmung bestimmt hat. Die Ausführung entspricht nun freilich dem kühnen Anlauf nur wenig. Es fehlt ihm ebenso an resoluter, durchgreifender Konsequenz, wie an reicher und reifer Kunsteinsicht, um auf dem neuen Grundsatze eine neue Theorie der Kunst oder auch nur der Poesie aufzuführen.

Der negative Teil seiner Aufgabe, die Bekämpfung der Naturnachahmung als höchsten Kunstprinzips, war bei der Lage der Sache leicht. Ein Grundsatz, der den Anspruch erhebt, der höchste und einzige zu sein, muß sich auf alle Teile der Kunst gleich leicht, natürlich und ungezwungen anwenden lassen. Nun ist aber, meint Schlegel, der Grundsatz der Naturnachahmung zwar für die anderen Künste und für einen großen Teil der Dichtkunst, für das Epos, Drama, Idylle und Fabel zutreffend; aber die Ode, „diese ursprünglichste und wesentlichste Gattung der Poesie“, und das Lehrgedicht, „das fast von gleich großem Umfange wie die epische und dramatische Dichtung ist“, läßt sich nicht unter diesen Grundsatz bringen. Batteux hat sich deshalb genötigt gesehen, das Lehrgedicht ganz aus der Poesie zu verweisen; aber Werke wie die Georgica Virgils, die Satiren des Horaz

und die Art poëtique von Boileau sind doch unleugbar Gedichte. Die lyrische Dichtkunst, die auch Batteux nicht zu beseitigen wagt, muß er auf höchst gewaltsame Weise unter jenen angeblichen höchsten Grundsatz unterbringen. Da somit, schließt Schlegel, zwei wichtige und umfassende Dichtarten sich aus dem Grundsatz der Naturnachahmung nicht erklären lassen, so kann eben dieser Grundsatz nicht der höchste und allgemeinste, weder für die Kunst überhaupt noch speziell für die Poesie sein. —

Findet er so jenen Grundsatz unzulänglich, somit unrichtig, so ist es seine Aufgabe einen richtigeren aufzusuchen. Dies unternimmt er dann auch, doch zunächst nur für die Poesie. Ganz richtig geht er davon aus, zuerst die Absicht oder Aufgabe der Poesie näher zu bestimmen. Er operiert hier mit Begriffen und Formeln, die er Batteux entnimmt, aber offenbar benützt er auch Baumgarten, obwohl er es leugnet und bei der ersten Auflage ihn noch nicht gekannt haben will. Er sucht zunächst die Poesie gegen die Wissenschaft wie gegen die Moral abzugrenzen. Aufgabe der Poesie, sagt er, ist es nicht, zu lehren und zu unterrichten, obwohl sie dies nebenher nicht ohne Erfolg thut, sondern dies ist Sache der Wissenschaft; die ihr eigentümlich zufallende Aufgabe ist vielmehr zu ergötzen. Deshalb hat sie ihr Absehen auf das Schöne gerichtet. Schön ist nur das Vollkommene und zur Vollkommenheit gehört zweierlei: Wahrheit und Ordnung. Letztere ist der wichtigere Teil und die Poesie wird deshalb auch weniger auf jene, als auf diese zu sehen haben. Um die strenge Wahrheit d. h. die Übereinstimmung mit Geschichte und Wirklichkeit unbesorgt, begnügt sie sich oft mit einer idealischen Wahrheit; für diese aber genügt es, daß sie in sich selbst von Widerspruch frei ist. Um so strenger muß sie sich dem Gesetz der Ordnung fügen. Diese ist eine zwiefache: Ordnung der Anmut und Ordnung des Nutzens. Erstere besteht in der wohlgefälligen Zusammenstimmung der Teile zum Ganzen; letztere dagegen ist das innere und wesentliche Verhältnis der Teile untereinander und mit dem Ganzen; die eine bezieht sich somit auf die äußere Form, die andere auf die innere Zweckmäßigkeit. Diese Unterscheidung, aber nicht die Benennung geht wohl auf Baumgarten, jedenfalls auf die Wolffische Philosophie zurück. Das Wichtigere für die schönen Künste ist die Ordnung der Anmut, also die Formschönheit. Je mehr Ordnung und je lebhafter wir sie an einem Gegenstand wahrnehmen, als desto vollkommener erscheint er uns, und ein Gegenstand, „wo sie in einem so reichen Maß vorhanden ist, daß sie gleich auf den ersten Blick ins Auge fällt und ohne unsere Untersuchungen abzuwarten unsern Wahrnehmungen sich von selbst darbietet, ja so zu

sagen aufdrängt, nennen wir schön". Die natürliche Wirkung des Schönen ist Wohlgefallen und Bewunderung.

Wendet das Schöne sich an den „Verstand", so das Gute an das Herz. So wenig es nun Sache der Poesie ist, den Verstand zu unterrichten, so wenig ist es ihr Amt, das Herz durch Vorschriften zu seiner Pflicht und durch Mitteilung von Erfahrungen zur Weltklugheit zu unterweisen; vielmehr sucht sie das Herz einzunehmen und in Bewegung zu setzen. Sie wählt daher solche Vorstellungen, die mit unsrer Existenz, mit unserem Wesen, mit unseren Vollkommenheiten und Schwachheiten, besonders aber mit unseren Neigungen und Empfindungen auf eine angenehme Weise übereinkommen. Dies nennen wir das Gute, denn unser Herz nimmt Anteil daran. Diesen ebenso falschen wie höchst konfus gefaßten Begriff des Guten hat er fast wörtlich Batteux entlehnt[1]. Er müht sich nun ab ihn auf eine ebenso umständliche wie konfuse Weise näher festzustellen. Er sagt uns zunächst nur, daß er das Wort weder im metaphysischen noch im moralischen, sondern im physischen Sinne nehme; das physisch Gute aber habe in der Poesie einen weit größeren Umfang, als in der Wirklichkeit. Aber in was dies hier oder dort besteht, sagt er uns so wenig als Batteux. Wir erfahren nur etwas über seine Beschaffenheit nach seiner Wirkung auf das Gemüt: es sind Dinge, die unser Herz interessieren, unsre Affekte erregen; und zwar sind es durchaus nicht bloß solche Dinge, die uns eine angenehme Empfindung erregen, es sind vielmehr weit mehr solche, die in der Natur unangenehm durch die Zauberkraft der Kunst in angenehme verwandelt werden. „Das Schlimmste in der Natur, das was uns empört und von sich zurückscheucht, Furcht, Schrecken, Angst, Traurigkeit, Abscheu, zieht uns in den schönen Künsten an sich und hat in ihnen eine vorzügliche Güte." Somit versteht er unter physisch Gutem alle die Vorstellungen, die unser Herz, sei es durch angenehme oder noch mehr durch unangenehme Empfindungen stark erregen. Hier haben wir einen Satz des schlecht verstandenen Dubos vor uns, den auch Batteux ohne rechtes Verständnis ausschreibt. — Eigentlicher Gegenstand der Poesie ist somit nach Batteux-Schlegel das Schöne und das Gute.

Er geht nun über zu der weiteren Frage, in welcher Weise die Poesie das Schöne und das Gute darzustellen habe, damit jenes unserem Verstande sichtbarer, dieses unserem Herzen fühlbarer werde. Die Darstellung des Schönen darf weder tiefsinnig noch deutlich sein; denn jenes ermüdet, dieses langweilt; vielmehr muß sie sinnlich

[1] Les beaux arts p. 90 der ersten Auflage.

sein; denn das Sinnliche vereinigt das Deutliche mit dem Tiefsinnigen und befriedigt dadurch zugleich die Neugierde und die Trägheit des Geistes. Wir haben hier einen Brocken aus der Wolffischen Philosophie, wohl aus Baumgarten, nämlich den Begriff der Deutlichkeit und des Tiefsinnns und einen anderen aus Dubos, nämlich die natürliche Trägheit des Geistes, beide unverstanden durcheinander geworfen. Den Begriff des Sinnlichen hat er jedenfalls aus Baumgartens bekannter Definition eines Gedichts entlehnt. — Auch das Gute findet nur mittelst des Sinnlichen den Weg zu unserem Herzen, wie das Schöne zu unserem Verstande. Nicht das Lehrreiche, Bündige und Nachdrucksvolle ist es, was dem Guten den Weg zum Herzen bahnt. Dies wäre der Fall, wenn Herz und Verstand noch die ursprüngliche ungetrübte Harmonie untereinander bewahrten; aber seitdem diese Eintracht gestört ist, behauptet das Herz seine eigenen Rechte für sich oft auf Kosten des Verstandes, und selbst die triftigsten Beweggründe des letzteren machen oftmals keinerlei Eindruck auf das Herz. Diese Stelle klingt auffallend an den Grundgedanken in Schillers Gedicht „Der Genius" an, wo freilich die weitere Ausführung eine wesentlich andere ist. Auch das Leichte und Fließende ist nicht die rechte Form, die dem Guten Eingang in unser Herz verschafft; denn hiedurch wird das Lehrreiche eher entkräftet. Was dem Herzen wirklich Genüge thut ist vielmehr das Sinnliche, welches das Bündige und Lehrreiche mit dem Leichten und Fließenden vereinigt, ohne seinen Nachdruck zu schwächen, weil es zur Leichtigkeit noch Lebhaftigkeit hinzufügt. Wir glauben uns bei dieser Ausführung über die Form des Schönen und Guten mit ihrem schablonenhaften Parallelismus der Glieder ganz in Baumgartens Ästhetik versetzt.

Jedenfalls befinden wir uns bei der weiteren Ausführung auch materiell wieder auf dem Boden der Baumgartenschen Psychologie. „Es giebt zwei Arten des Sinnlichen", fährt er fort, „eines für die äußere Empfindung und für die Einbildungskraft, und ein anderes für die innerliche Empfindung." Die weitere Ausführung ist Schlegels Eigentum. Die erstere Art gehört dem Schönen eigentümlich an, die andere dem Guten; aus jener entspringt die Poesie der Malerei, aus dieser die der Empfindung. Diese beiden Dichtgattungen sind nicht etwa nur verschiedene Namen für dieselbe Sache, vielmehr sind sie wesentlich von einander verschieden; nicht etwa zwei verschiedene Künste, aber doch zwei verschiedene Gattungen derselben Kunst, jede mit eigenem Recht und eigenem Wert. Die Poesie der Malerei ist ein in ein äußerliches Sinnliche gekleidetes Schöne; sie redet ins Auge. Die Poesie der Empfindung ist ein durch ein innerliches Sinnliche

belebtes Gute; sie redet ins Herz. Jene macht das Unsichtbare und Geistige sichtbar; selbst die tiefsinnigsten und abstraktesten Gedanken hüllt sie in Leiber. Diese dagegen atmet den Gedanken Seele ein; sie teilt ihr Feuer und Leben dem mit, was des Lebens am unfähigsten zu sein schien; und unter ihren Händen löst sich alles, Vorschriften der Pflicht und Regeln der Klugheit, Tugend und Anstand in Empfindungen auf. Jener gehört das Epische, dieser vornehmlich das Dramatische zu. Doch stehen sie im traulichsten Bunde miteinander; sie sind zwei Schwestern, die sich gegenseitig hilfreich die Hände reichen. Die Poesie der Malerei gießt in ihre Schilderungen Empfindungen aus, damit sie das Herz sowohl als den Verstand anziehen; und die Poesie der Empfindung bedient sich öfters des Malerischen, um die Leidenschaften zu verstärken und ihre Sprache zu heben. Hiebei ist erstere mehr auf die Hilfe der anderen angewiesen; sie gefällt um so mehr, je mehr Empfindung sie ihren Zügen einmischen kann. Denn dem Menschen ist der Natur nach die Unthätigkeit des Herzens unerträglicher als die des Verstandes und er zieht deshalb die Poesie der Empfindung insgemein der der Malerei vor. Aus dieser freilich ebenfalls verworrenen Stelle scheint so viel hervorzugehen, daß Schlegel unter dem Guten das Pathetische, das Herzrührende, wie Breitinger sagt, versteht, wie unter dem Schönen die Schönheit der Form; es liegt eine Ahnung von dem, was wir heute unter Formschönheit einerseits und Ausdruck andererseits verstehen, zu Grunde; aber die Übertragung einer solch vagen Ausführung in die präzisen modernen Kunstausdrücke hat natürlich stets etwas Unzutreffendes an sich. Vermutlich schwebte ihm dabei die damals so viel zitierte Stelle von Horaz A. P. v. 99 ff. vor:

> Non satis est pulcra esse poemata: dulcia sunto,
> Et quocunque volent animum auditoris agunto.

Jedenfalls ist die Bezeichnung „das Gute" für „das Rührende" die denkbar unpassendste.

Ist es so das Sinnliche, was dem Schönen den Eingang zu unserem Verstand, dem Guten zu unserem Herzen öffnet, so wird die Poesie, um zu gefallen, den höchsten Grad desselben verwenden müssen und zwar nicht bloß in Gedanken und deren Ausdruck, sondern auch im Rhythmus; deshalb ist das Metrum für die Poesie erfunden worden; unerläßlich hiefür hält es indes Schlegel nicht. Aber nicht allein den höchsten Grad des Sinnlichen, sondern auch den des Angenehmen verlangt er für die Poesie. Dies widerspricht vollständig seiner obigen Behauptung, daß gerade das in der Wirklichkeit Unangenehmste in und durch die Kunst am angenehmsten wirke. Er will damit allerdings,

wie er sagt, nur dasjenige Sinnliche ausschließen, dessen widriger Eindruck durch die Kunst in keine angenehme Empfindung aufgelöst werden könne; hiezu rechnet er den Ekel und den höchsten Grad des Entsetzens. Er selbst gesteht, daß dies schon durch den Begriff des Guten wenigstens indirekt ausgeschlossen sei, und Mendelssohn bemerkt (Lit. Brief 87) ganz richtig, der Ekel falle an sich schon weg; denn er sei weder gut noch schön; und mit gleichem Rechte, der höchste Grad des Entsetzens sei in der Dichtkunst sehr wohl gestattet; denn es sei oftmals die Quelle des Erhabenen; nur von der theatralischen Darstellung auf der Bühne sei es ausgeschlossen. Dies war denn auch die Meinung J. E. Schlegels, dem der jüngere Bruder diese Bemerkung wie auch die über den Ekel entnimmt.

Schlegel faßt nun die bisherige Erörterung in der Definition der Poesie „als der sinnlichsten und angenehmsten Vorstellung des Schönen oder des Guten oder des Schönen und Guten zugleich durch die Sprache" zusammen und meint, diese Definition bezeichne das Wesen der Dichtkunst im Unterschied von den anderen Künsten mit vollständiger Sicherheit, und fasse ebenso sämtliche Gattungen derselben in sich. In der zweiten Auflage meint er, man werde in seiner Definition sogleich Baumgarten erkennen, der ein Gedicht als eine vollkommen sinnliche Rede bezeichne; so übersetzt er wie anfangs allgemein üblich das Baumgartensche sensitiva oratio perfecta fälschlich. Der Unterschied zwischen beiden bestehe nur darin, daß die seinige das weiter ausführe, was jener kurz fasse; und dies werde in der Kritik zur leichteren Entwicklung der Regeln nicht ohne Nutzen sein. Mendelssohn bemerkt in der oben genannten Rezension gegen die Schlegelsche Definition, daß das Wort „das Gute" in einem Sinn, der sonst nicht üblich sei, genommen werde; die Bezeichnung „des Schönen" sei nach seiner eigenen Erklärung unrichtig; denn nicht das, was an sich schön sei, sondern das, was es durch die poetische Darstellung werde, sei Gegenstand der Poesie. Seine Definition unterscheide sich von der Baumgartenschen durch ihre Unklarheit und mißverständliche Breite und ebenso dadurch, daß sie auch das Objekt der Poesie zu bestimmen suche, was Baumgarten mit Recht dem Genie des Dichters überlasse. Zudem bewege er sich dabei in einem Zirkel. Er wolle den Gegenstand der Poesie bestimmen, d. h. er wolle zeigen, was in der Poesie gefalle und bezeichne als solches das Gute; dieses selbst aber beschreibe er als das, was durch die Kunst gefallen könne d. h. was geschickt sei ein Gegenstand der Poesie zu sein.

Wir haben oben das Verdienst von Batteux darein gesetzt, daß er mit der Forderung ein oberstes und allgemein gültiges Prinzip für

die gesamte Kunst nicht bloß für die Poesie aufzustellen wirklich Ernst gemacht hat und haben es als einen Rückschritt Schlegels bezeichnet, daß er sich wieder auf die Poesie beschränkt. Indes im Verlauf der Untersuchung nimmt er doch einen Anlauf, seine gewonnene Definition der Poesie auch auf die anderen Künste auszudehnen. Es läßt sich, sagt er, diese Erklärung auch auf die anderen schönen Künste anwenden. Man setze in derselben statt der Sprache die Töne, die Geberden, die Züge und Farben, die Körper, so bekomme man eine richtige Definition der Musik, der Tanzkunst, der Malerei und Bildhauerkunst. Demnach besteht der gemeinsame Charakter der Künste darin, daß sie sinnliche Darstellung des Schönen und des Guten sind; ihr Unterschied liegt nur in der Verschiedenheit des Stoffs und der Darstellungsmittel. Sie stellen und zwar ganz besonders die Poesie teils die Schönheit der Form teils des Ausdrucks dar; sie wenden sich teils an die Phantasie — Verstand, wie er sagt — teils an das Herz. In der Sache haben wir nichts Neues und die Formulierung ist, wie Mendelssohn richtig bemerkt, höchst ungeschickt.

Schlegel hat zuerst wenigstens in Deutschland die Naturnachahmung als höchstes und allgemeinstes Kunstprinzip verworfen und dafür ein neues, das das erstere völlig entbehrlich macht, aufgestellt und auch die richtigen Momente, die sinnliche Erscheinung, nach Schönheit der Form wie nach Ausdruck, richtig herausgefunden, wenn auch ungeschickt formuliert. Aber er hat nicht den Mut gehabt, jenes alte Prinzip ganz über Bord zu werfen. Er erkennt es das eine mal als für die übrigen Künste und selbst für den größten Teil der Poesie zutreffend an; das andre mal bezeichnet er es richtig als ein untergeordnetes, sekundäres und noch genauer als das leichteste, sicherste und fruchtbarste Mittel, jenes höhere Prinzip, daß die Kunst und Poesie sinnlicher Ausdruck des Schönen und Guten sei, zu verwirklichen. Er sieht also hier selbst ein, daß es notwendig ist, das Verhältnis dieser beiden Grundsätze, des alten Nachahmungsprinzips und seines eigenen neuen, genauer zu bestimmen und war dabei auf ganz richtiger Fährte. Aber er hat es leider unterlassen, seinen richtigen Grundgedanken konsequent weiter auszuführen; und mit Recht wirft ihm Mendelssohn Halbheit und Inkonsequenz vor. Aber Mendelssohn selbst, der doch auf den Schultern Schlegels steht und noch dazu von Lessing und Dubos eines besseren belehrt worden war, war doch nicht im stande, den entscheidenden Schritt zu thun und mit dem veralteten Prinzip der Nachahmung resolut zu brechen, sondern bleibt gerade wie Schlegel auf halbem Wege stehen; ja er geht nicht einmal so weit wie dieser, die Nachahmung zu einem bloßen Mittel des höheren Prinzips herabzusetzen.

Chr. F. Gellert.

Wie die beiden Schlegel bezeichnet auch der von Gottsched ausgegangene Gellert als Dichter wie als Theoretiker einen Fortschritt über die pedantische Schulpoesie und Schultheorie Gottscheds hinaus. Für uns kommt nur seine Rede De comœdia commovente[1] (1751) in Betracht; seine ältere Abhandlung über die Fabel ist zu unbedeutend. Der geistige Grundzug des 18. Jahrhunderts, der eudämonistische Subjektivismus, tritt im Verlauf desselben immer stärker hervor und äußert sich besonders auch in dem eindringenden demokratischen und kosmopolitischen Geiste, wie in der süßlichen Empfindsamkeit und der rührseligen Tugendschwärmerei. Frühzeitig spricht sich dieser neue Geist auch in der Poesie besonders im Drama aus. Der demokratische Zug der Zeit zeigt sich in der Opposition gegen die traditionelle Heldentragödie, an deren ausschließlicher Berechtigung selbst Corneille Zweifel aufgestiegen waren. Es wird die Forderung erhoben, daß der Stoff aus der eigenen Zeit und dem eigenen Volk und zwar aus den mittleren Gesellschaftsklassen genommen werde. Quid mihi Hecuba? urteilt mit dem grundgescheiten Kaiser Tiber die neue Zeit über jene alten verbrauchten Heldenstoffe. In dem demokratischen England, wo die klassifizierende Tragödie nur eine unbedeutende Episode in der Geschichte des nationalen Dramas bildet, wird jetzt mit Vorliebe und großem Erfolge das bürgerliche Trauerspiel kultiviert, das nicht sowohl auf erschütternde Erregung durch die jähen Schicksale sagenberühmter Häuser als auf tiefe Rührung des Gemüts durch die gewohnten Unglücksfälle von unsresgleichen absah. In Deutschland wurde diese Gattung erst später durch Lessing eingeführt und als die spezifisch moderne auch theoretisch zu begründen gesucht.

Die tugendsame Rührseligkeit kommt zum Ausdruck in dem weinerlichen Lustspiel, der comédie larmoyante, die in Frankreich im Gegensatz gegen die reine Komödie Molieres aufkam. Nicht die Lachmuskeln sollten fürder gereizt werden, man wollte auch im Lustspiel zu süßen Thränen gerührt und zugleich moralisch erbaut werden. Die Personen mußten deshalb hier ebenso höher, wie in dem bürgerlichen Trauerspiel tiefer gegriffen werden. Es ist die bürgerliche Welt, der dritte Stand, der seinen Einzug auf die Bühne hält, und bürgerliches Trauerspiel wie weinerliches Lustspiel gehen vielfach so in einander über, daß die Grenzen zwischen Tragödie und Komödie verwischt werden. In

[1] Da mir die Schrift nicht zugänglich war, benützte ich die Lessingsche Übersetzung Hempel XI. 1, p. 213 f. Lessing liest übrigens pro comœdia.

Deutschland hatte zuerst Gellert nach dem Vorgang von La Chaussee das rührende Lustspiel eingeführt. Die neue Gattung entsprach ganz seiner eigenen Geistesart, die in der Jugend wenigstens unschuldig schalkhaften Humor mit moralisierendem Ernst verband. Seine Stücke waren, wie er von dem Los in der Lotterie selbst rühmt, mit großem Beifall aufgenommen worden, ein Beweis, daß er die herrschende Stimmung einer breiten Schicht des Volkes traf. Seine Akademische Antrittsrede De comœdia commovente ist so eine Rechtfertigung seiner eigenen dramatischen Neuerung. Da die neue Gattung aus Frankreich herübergekommen war, so ist es natürlich, daß die Abhandlung im ganzen nur die in der französischen Diskussion vorgebrachten Gründe und Gegengründe wiedergiebt. Daneben kennt und nennt er die Vorlesungen des Engländers Trapp, die Oratio de comœdia von Werenfels (eine Empfehlung der dramatischen Schulaufführungen) und eine Stelle aus der letzten großen ungedruckten Abhandlung J. E. Schlegels; außerdem noch Scaliger und die discours von Corneille.

Die Abhandlung sucht zu gleicher Zeit die Einwände der Gegner zu entkräften und die Berechtigung der neuen Gattung positiv aus der Natur des Lustspiels zu begründen. Die Gegner, sagt er, sind die Vertreter der alten Schultheorie, die sich auf die Aristotelische Definition der Komödie und die Autorität seines Kommentators Dacier stützt. Nach dieser ist Gegenstand der Komödie nur das eigentlich Lächerliche. Er bemerkt dagegen zunächst, daß mit dieser Theorie die antike Praxis jedenfalls nicht stimme, sofern viele Stücke von Terenz und auch die Gefangenen des Plautus neben den komischen auch ernste Personen und rührende Scenen enthalten. Aus diesem Widerspruch zwischen Theorie und Praxis dürfe man wohl schließen, daß die Aristotelische Definition nur angeben wolle, welche Art von Fehlern den eigentlichen Stoff der Komödie bilden. Als solchen bezeichnet er ein unschädliches Lächerliche, das keine öffentliche Ahndung verdiene. Faktisch gebe es nun eine doppelte Art des Lächerlichen, eine so zu sagen stammhafte, die in lautes Gelächter ausbreche und eine feinere, die nur ein stilles Lächeln errege, eine Lust, die im Innern des Herzens verborgen bleibe. Mit dieser letztern Gattung seien ernste Personen und rührende Scenen wohl verträglich. Zudem haben die Alten selbst schon eine zwiefache Art der Komödie aufgestellt, eine moralische und eine lächerliche; unter der ersteren verstehen sie eine treue Abschilderung des gemeinen Lebens überhaupt.

Die Gegner des rührenden Lustspiels, sagt er, fassen ihre Einwände in zwei Sätze zusammen: 1) sie verwische den Unterschied zwischen Tragödie und Komödie; 2) sie enthalte einen Widerspruch

mit sich selbst. Gegen den ersten Satz bemerkt er, die rührende Komödie wolle weder die gleichen Leidenschaften wie die Tragödie erregen, noch in der gleichen Absicht, noch mit den gleichen Mitteln. Ihr Gegenstand seien nicht die erschütternden Geschicke der Großen der Welt, sie bezwecke so auch nicht jene heftige Erregung des Mitleidens wie die Tragödie, und verzichte demgemäß auch auf den pathetisch erhabenen Stil derselben. Sie schildere nur die kleinen Leiden, wie sie einfachen Personen des Bürgerstandes zustoßen und wolle auch nur eine gemäßigte Empfindung des Mitleidens erregen. Dieser Unterschied zeige sich am deutlichsten in der Art, wie beide die Liebe darstellen; die Liebe als solche könne nie der eigentliche und einzige Gegenstand der Tragödie sein; sie dürfe nur die Folie für die spezifisch tragischen Leidenschaften Herrschsucht, Ehrgeiz und dergl. abgeben; die zärtliche Liebe vollends sei von ihr gänzlich ausgeschlossen. Dagegen bilde diese im Kampfe mit den mannigfachen Hindernissen, die sich ihr im gewöhnlichen Leben entgegenstellen, den eigentlichsten Gegenstand des rührenden Lustspiels. Das gleiche gelte auch von den andern Tugenden des Privatlebens Freundschaft, Freigebigkeit, Dankbarkeit u. a. Gegen den zweiten Einwand beruft er sich zunächst auf die Erfahrung: viele Stücke des Terenz, noch mehr unter den Neueren von Destouches, Marivaux, La Chaussee, Voltaire, Gresset u. a. verbinden auf glückliche und ungezwungene Weise das Rührende mit dem Komischen.

Nach dieser Widerlegung der gegnerischen Einwände sucht er die Berechtigung der neuen Gattung aus der Natur des Lustspiels selbst zu erweisen. Er führt zunächst taktische Gründe ins Feld: herrsche das Lächerliche ohne Unterbrechung durch das ganze Stück, so schwäche sich seine Wirkung von selbst ab. Sodann werde die Verkehrtheit verkehrter Personen durch die Gegenüberstellung von edelmütigen und tugendhaften um so wirkungsvoller hervorgehoben. Soll aber, meint er, eine edle Gemütsart sich recht äußern, so muß sie im Konflikt mit den Widerwärtigkeiten des Lebens dargestellt werden. Es kommt somit nur darauf an, beide Momente auf kunstvolle, in der Fabel wie in den Charakteren begründete Weise zu verbinden. Allerdings muß auch die Einflechtung des Rührenden am rechten Ort, zur rechten Zeit und im rechten Maß stattfinden; insbesondere darf auf eine komische Scene nicht unmittelbar eine rührende folgen und im Rührenden selbst muß Maß gehalten werden; es hat seine Stelle auf dem Höhepunkt der Verwirklichung, noch mehr gegen den Schluß des Stücks. Da ist dann die Wirkung etwa die, wie wenn man bei einem Gastmahl den Gästen nach vielem leichten zuletzt noch ein Glas stärkeren Weines reicht, so daß sie vollvergnügt nach Hause gehen.

Damit ist aber nur die gemischte Gattung, die des Terenz und Destouches, wo das Komische den Grundstock bildet, das Ernste entweder nur Folie dazu ist, oder mehr selbständig nebenher geht, gerechtfertigt. Gegen sie ist, wie dies auch Lessing in seinem Resume bemerkt, nichts einzuwenden. Diese Gattung war es auch gar nicht, die man mit dem Spottnamen der comédie larmoyante belegte. Unter der letzteren verstand man die spezifisch moderne Gattung, wo das moralisch Rührende den Kern bildet und höchstens einige komische Nebenpersonen und -scenen dazukommen, das Lustspiel von La Chaussee und Gellert. Gegen sie eben richtete sich der Vorwurf, dessen Richtigkeit auch Lessing anerkannt, daß sie die Grenze zwischen Tragödie und Komödie verwische. Gellert gesteht, daß sie sich in dem Rahmen der seitherigen Komödie nicht unterbringen lasse; aber es frage sich, ob man diese Grenzen nicht so erweitern dürfe, daß auch für sie sich Raum finde. Er versucht dies im Anschluß an Trapp, der die Komödie als ein dramatisches Gedicht definiert, das eine Abschilderung des gemeinen Privatlebens enthält, die Tugend anpreist und verschiedene Laster und Ungereimtheiten auf eine scherzhafte und feine Weise durchzieht. Ebenso beruft er sich auf die Bemerkungen über die Einteilung des Dramas von J. E. Schlegel, die dessen Bruder in seiner Batteuxübersetzung veröffentlicht hatte. Schlegel lehrt, wie wir gesehen, daß jede Art von sittlicher Handlung Gegenstand dramatischer Bearbeitung sein könne und rechnet alle Gattungen des Dramas außer der Heldentragödie zur Komödie. Er findet die neue Gattung endlich auch durch den Zweck der Komödie, der in Ergötzen und Nützen bestehe, gerechtfertigt. Denn zum Ergötzen, lehrt er, wird nicht notwendig eine lächerliche Handlung erfordert; jede interessante Fabel vermag zu vergnügen. Warum sollte man also für die Komödie nicht auch einen ernsthaften aber angenehmen Inhalt wählen dürfen? An der Betrachtung einer vortrefflichen Gemütsart findet selbst der allernichtswürdigste Mensch Gefallen und auf der Bühne gefällt die Tugend noch mehr als im Leben. Wenn wir sehen, bis zu welchem Grad von Vortrefflichkeit die menschliche Natur sich erheben kann, so gefallen wir uns selbst in jenen erdichteten Personen, als ob es unsere eigenen Vortrefflichkeiten wären, was bei den heroischen Tugenden der Tragödie weniger der Fall ist, weil diese uns doch zu fern liegen. Sind so tugendhafte Personen für die Komödie schon des Ergötzens wegen zu empfehlen, so noch mehr des Nutzens wegen, den sie zu stiften vermögen. Wie die Darstellung schlechter Personen von dem Laster abschreckt, so feuert die Vorführung guter zur Tugend an. Stücke, die eine starke Empfindung der Menschlichkeit in uns erregen, die gar von Thränen, den Zeugen der Rührung

begleitet werden, sind so vollberechtigt; denn wer wird nicht wenigstens dann und wann diejenige Wollust, in welcher das Gemüt gleichsam zerfließt, derjenigen vorziehen, die sich nur an der Oberfläche der Seele aufhält? Die Thränen, welche die Komödie auspreßt, sind dem sanften Regen gleich, der die Saaten nicht allein erquickt, sondern auch fruchtbar macht. — Soll man nun ein solches Lustspiel nur deswegen von der Bühne ausschließen, weil es mit der von den Alten überlieferten Definition nicht recht stimmt? In Dingen, die empfunden werden und deren Wert nach der Empfindung beurteilt wird, ist die Stimme der Natur von größerem Gewicht als die Stimme der Regel. Die Regeln sind nur eine Abstraktion aus Stücken, die Beifall gefunden haben. Warum sollen wir uns nicht des gleichen Rechts bedienen und aus einer neuen Gattung, die in Paris und sonst großen Beifall gefunden hat, eine neue Theorie des Lustspiels abstrahieren? Gewiß giebt es in ihr viele frostige und abgeschmackte Stücke, gerade wie unter der alten viele ungereimte, obwohl die Regeln darin sehr wohl beobachtet sind. Leider hat ihren Verfassern die Hauptregel, das Genie gefehlt.

Was Gellert in seiner Rede verteidigt, ist allerdings vor allem die Zwittergattung von Tragödie und Komödie und mit Recht erklärt sich Lessing in den Schlußbemerkungen gegen sie, wenn er auch artig genug ist, die Gellertschen Stücke mehr zu der gemischten Gattung zu rechnen. Und doch bezeichnen die Lustspiele wie die Theorie Gellerts einen wirklichen Fortschritt, sofern eine ausgeprägte Geistesrichtung der Zeit, die Empfindsamkeit, die bald bei dem Anblick der Natur, bald bei der Betrachtung des sittlich Schönen und Guten in Thränen zerfloß, darin zum Ausdruck kommt. Ebenso liegt ein entschiedener Fortschritt nicht bloß über Gottsched, sondern auch über die Zürcher ja über die beiden Schlegel hinaus in dem resoluten Bruch mit der Regel in Sachen der Empfindung und in der Betonung des Genies gegenüber der Routine. Die Sätze, daß in der Poesie die Stimme der Natur zu entscheiden habe, nicht die Stimme der Regel, ferner daß den regelmäßigen Stücken oft das Wichtigste, das Genie fehle, sind Worte, die das gerade Gegenteil von der Lehre Gottscheds enthalten, ja die wir erst in der Genieperiode wieder treffen, wie ja auch die von ihm noch vor Klopstock aufgebrachte Rührseligkeit einen wesentlichen Grundzug der letztern bildet.

Geschichte

der

Poetischen Theorie und Kritik

von den Diskursen der Maler bis auf Lessing.

Von

Friedrich Braitmaier.

Zweiter Teil.

Frauenfeld.
J. Hubers Verlag.
1889.

J. Hubers Buchdruckerei in Frauenfeld.

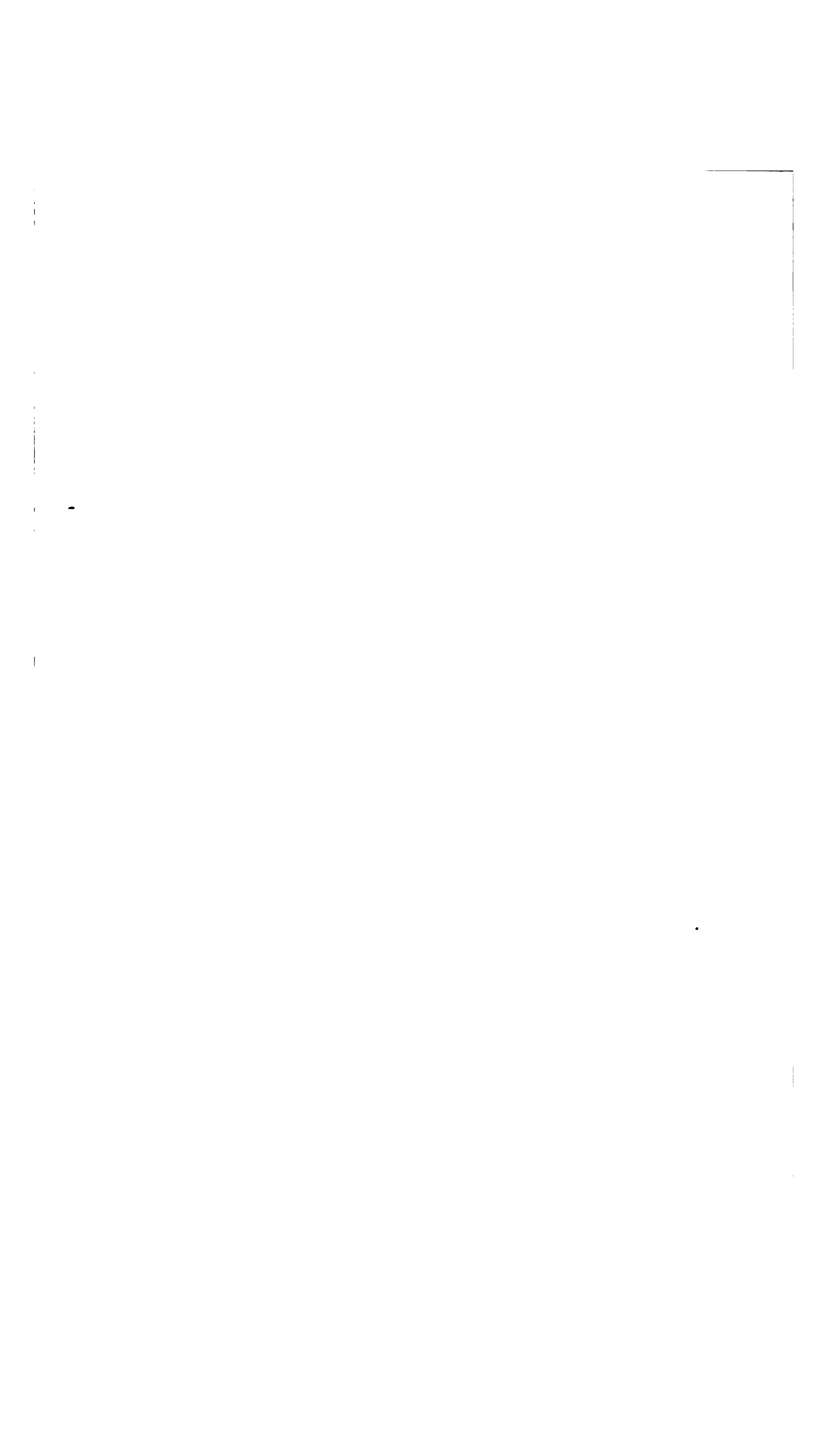


Zweiter Teil.

Die Versuche einer philosophischen Ästhetik und poetischen Theorie

auf Grundlage der Leibniz-Wolffischen Psychologie.

Fortschritt der Kritik im Berliner Kreise.



Vorwort.

Dieser zweite Teil behandelt die Versuche, das Programm der Zürcher von 1727 in wirklich philosophischem Geiste als eine Theorie der schönen Wissenschaften auf der Grundlage einer allgemeinen Ästhetik auszuführen. Die poetische Theorie konnte von letzterer nicht gelöst werden, da für diese Periode gerade die Verbindung beider das Charakteristische ist. Die Darstellung umfaßt Baumgarten, Sulzer, Mendelssohn. Daneben wird der Fortschritt, den die Kritik in dem Berliner Kreise macht, geschildert. Den natürlichen Abschluß unserer Periode bietet in Theorie und Kritik erst Lessing. Über ihn liegen zahlreiche treffliche Arbeiten vor: wir erinnern in Deutschland nur an die gediegene Biographie Danzels und das geistreiche Werk E. Schmidts und die gelehrte Einleitung Blümners zum Laokoon. Wünschenswert scheint allerdings auch jetzt noch eine echt historische Würdigung der Dramaturgie und eine Darstellung der Lehrjahre bis zu den Litteraturbriefen. Die wichtigsten Punkte, die in diese Frühzeit einschlagen, sind in dem vorliegenden Werk zur Besprechung gekommen. Eine ergänzende und zusammenfassende Darstellung folgt vielleicht später.

Tübingen, den 31. Dezember 1888.

Prof. Dr. Braitmaier.



A. G. Baumgarten.

Die Meditationes de nonnullis ad poëma pertinentibus als Entwurf einer philosophischen Poetik. Ankündung und Skizze der neuen Wissenschaft der Ästhetik. Andere Skizze im Aletheophilus; die Skizze von 1742. Die Aesthetica als Abschluß der neulateinischen Poetiken und Rhetoriken. Die Form der Darstellung. Verteidigung seines Unternehmens. Definition und Einteilung. Die psychologische Grundlage; Mangel und Inkonsequenz derselben. Die Definition der Schönheit; die zwei möglichen Auffassungen. Die Ästhetik vorgeblich philosophische Grundlage für die gesamte Kunstlehre. Die subjektive Vorbedingung des schönen Denkens oder der caracter felicis aesthetici. Die objektiven Erforderniſſe des schönen Denkens. Der ästhetische Reichtum. Die ästhetische Größe; a. die natürliche; b. die moralische oder die ästhetische Würde; Verhältnis der Poesie zur Sittlichkeit. Das Erhabene. Die ästhetische Wahrheit oder Wahrscheinlichkeit. Das Wirkliche; das Heterokosmische; das Utopische; Selbsterlebtes und Erdichtung; historische, heterokosmische und utopische Erdichtung. Innerer Widerspruch zwischen der Definition und der Fassung des Heterokosmischen. Die dogmatische Dichtung und die Eigenart des dichterischen Verfahrens im Unterschied von dem wissenschaftlichen. Das ästhetische Licht; die richtige Verteilung von Licht und Schatten; die ästhetischen Farben; Bezugnahme auf die Malerei; Verkehrtheit der Nachahmung der Alten; Originalität in der Wahl des Stoffes und in der Darstellung. Die ästhetische Gewißheit. Verhältnis der Meierschen Anfangsgründe zu den Aesthetica. Die Aufnahme der letzteren bei den Zeitgenossen und ihre fruchtbare Nachwirkung.

Was die Schweizer schon 1727 angekündigt und begonnen hatten, eine auf der Natur des Menschen und der Dinge beruhende allgemeine Theorie der Poesie und Beredsamkeit aufzustellen, das unternahm mit weit mehr philosophischem Talent und Schulung ausgerüstet wenig später A. G. Baumgarten in seiner Ästhetik 1750 und 1758. Schon 1735 lieferte der 21jährige Dozent den Grundriß einer philosophischen Poetik und nennt bereits seine künftige Wissenschaft, die Ästhetik, in seiner Habilitationsschrift Meditationes philosophicae de nonnullis ad poëma pertinentibus; 1741 giebt er in seiner Zeitschrift Aletheophilus die Grundgedanken derselben, freilich in einer von der späteren

Ausführung ziemlich abweichenden Skizze; 1742 liest er zum erstenmal darüber; 1750 endlich erscheint der erste Teil seiner Aesthetica; 1758 der zweite unvollendete Band des Torso gebliebenen Werkes.

Eine Darstellung seines ganzen Systems wie seiner Stellung in der Entwicklung der Philosophie findet sich in den bekannten guten Geschichten dieser Wissenschaft, am treusten bei Erdmann. Ganz oberflächlich handeln über seine Ästhetik Zimmermann und Schasler. Stein giebt eine richtigere aber wenig eingehende Skizze; instruktiver sind zwei Monographien: Raabe, A. G. Baumgarten, Aestheticae in disciplinae formam redactae parens et autor, und Prieger, Anregung und metaphysische Grundlage der Ästhetik von A. G. Baumgarten 1875. Auch die zwei letzteren geben nur eine kritische Erörterung der Grundbegriffe seiner Ästhetik, keine eingehende Darstellung seiner ganzen Theorie. Letztere soll zum erstenmal mit Benützung des gesamten Quellenmaterials in den folgenden Blättern versucht und zugleich die historische Entwicklung seiner Lehre, wie sie von den Meditationes an bis zu den Aesthetica vorliegt, gegeben werden.

Die Meditationes und der Aletheophilus.

Baumgarten, der noch als Student den Auftrag erhalten hatte, an dem Gymnasium des Franckeschen Waisenhauses in Halle den Unterricht in der Poetik und zugleich in der philosophischen Propädeutik zu erteilen, und schon hier auf den Gedanken gekommen war, die Grundsätze der Philosophie auf die Poetik zu übertragen, habilitierte sich an der dortigen Universität mit der Schrift: Meditationes etc.

Benützt hat er Vossius de artis poëticae natura et constitutione für die Disposition seiner Abhandlung; den Inhalt entnimmt er vielfach aus Gottsched. Eine Bekanntschaft mit den Schweizern könnte höchstens der Abschnitt über die Vergleichung der Poesie und Malerei und etwa der über die Beschreibungen verraten. Daß er, wie Danzel meint, zu seiner Schrift durch die Abhandlung der Schweizer über die Einbildungskraft veranlaßt worden sei, ist möglich, aber nicht wahrscheinlich. Eine äußere Veranlassung dazu lag in seinem Lehrauftrag am Gymnasium und eine innere in der fühlbaren Lücke des Wolffischen Systems, die schon Bilfinger vor ihm bemerkt hatte.

Als Zweck der Abhandlung bezeichnet er selbst, die Grundsätze der Philosophie auf die Poesie zu übertragen. Er will zeigen, daß sich aus einem einzigen, von ihm längst gefaßten Begriff eines Gedichts sehr vieles, was oftmals behauptet, aber nie bewiesen worden sei, demonstrieren lasse, und nachweisen, daß die beiden für so entlegen

geltenden Gebiete der Philosophie und Poesie nahe verwandt und befreundet seien. Er will somit eine philosophische Grundlegung einer Theorie der Poesie geben.

Die Schrift zerfällt in zwei Hauptteile, von denen der erste § 1—114 eine Theorie der Dichtkunst giebt, der andere eine neue Wissenschaft, eine Logik der untern Seelenkräfte, ankündigt. Zuerst entwickelt er § 1—11 den Begriff eines Gedichts; dann handelt er § 12—64 von den poetischen Gedanken, § 65—76 von der poetischen Methode und § 77—107 von den poetischen Ausdrücken. Wir haben hier die bekannte Einteilung in inventio, dispositio, elocutio; § 108—114 giebt er eine kurze Vergleichung seiner Definition eines Gedichts mit der von Aristoteles, Vossius, Gottsched, Arnold und Walch. Den Schluß § 115—117 bildet die Ankündigung der neuen Wissenschaft der Ästhetik.

Der originalste und fruchtbarste Abschnitt d. h. derjenige, der als Grundlage der weiteren Entwicklung der poetischen Theorie gedient und deshalb auch allein die allgemeine Aufmerksamkeit erregt hat, ist der kleine einleitende Abschnitt § 1—11, wo er den Begriff eines Gedichts feststellt. Eine Rede, sagt er, ist eine Reihe von Wörtern, die unter sich zusammenhängende Vorstellungen ausdrücken. Aus der Rede lassen sich demnach diese Vorstellungen erkennen. Vorstellungen, die durch das untere Erkenntnisvermögen erzeugt werden, sind sinnliche oder verworrene. Eine Rede, die aus sinnlichen Vorstellungen besteht, ist eine sinnliche Rede. Wie es indes kein Philosoph zu einem durchaus stets und gleichmäßig begrifflich deutlichen Denken bringt und auch in jeder streng wissenschaftlichen Darstellung sinnliche Vorstellungen mit unterlaufen, so finden sich auch in der sinnlichen Rede zuweilen deutliche Vorstellungen; aber so wenig dadurch der ersteren der Charakter einer wissenschaftlichen, so wenig geht dadurch der zweiten der Charakter einer sinnlichen Rede verloren. Eine sinnliche Rede hat drei Bestandteile: 1) die sinnlichen Vorstellungen, 2) ihre Verknüpfung, 3) die artikulierten Töne d. h. die gesprochenen und geschriebenen Worte. Eine vollkommene sinnliche Rede ist ein Gedicht. Dies ist die berühmte Definition, die fast allein von seiner ganzen Ästhetik in das allgemeine Bewußtsein übergegangen ist. Der Inbegriff der dabei zu beachtenden Regeln ist die Poetik. Wissenschaftliche Poetik ist die Poetik auf philosophischer Grundlage aufgeführt. Das Wichtigste bei dieser Definition ist die Betonung des sinnlichen Elementes im Unterschied von der wissenschaftlichen Darstellung. Dieses unterscheidende Merkmal der Dichtkunst hebt er die ganze Abhandlung hindurch immer aufs neue hervor.

Wir geben aus dem ersten Hauptteil nur das, was positiv oder negativ auf die spätere Ausführung in seiner Ästhetik Bezug hat. Baumgarten verspricht, aus seiner „längst gewonnenen Definition eines Gedichts“ die gesamte Theorie der Dichtkunst a priori zu entwickeln; und wirklich sucht er bei jedem wichtigeren Punkte eine Beziehung auf seine Definition herzustellen, aber seine Ausführung ist keine logisch notwendige Ableitung aus dem vorausgesetzten Grundbegriffe, sondern eine Entlehnung der in der Empirie längst gegebenen Begriffe und die philosophische Begründung besteht im Grunde nur darin, daß er ihnen rein äußerlich die Etikette der Schulsprache anheftet.

Das Gedicht als die vollkommene sinnliche Rede muß natürlich die drei oben angeführten Teile der sinnlichen Rede überhaupt in hervorragendem Maße besitzen. Der Grundgedanke, auf den er später immer wieder verweist, ist der Satz: poetisch ist alles das, was zur Vollkommenheit eines Gedichts beiträgt (§ 11). Sinnliche Vorstellungen sind Bestandteile eines Gedichtes. Sinnliche Vorstellungen sind nun entweder dunkel oder klar und beide als solche, wenn auch in verschiedenem Grade, poetisch. Dunkel ist eine solche, wenn sie nicht so viele Merkmale in sich enthält, daß man sie von anderen Vorstellungen unterscheiden kann; klar, wenn dies der Fall ist. Deutlich nennt er eine begriffliche, durch logische Operation gewonnene Vorstellung. Hierin schließt er sich genau an die Leibnitzsche Terminologie an, aber nicht in der weiteren Ausführung, sofern er dunkel und klar nicht immer auseinander hält. Wenn er dunkel mit Leibnitz eine Vorstellung nennt, die wir von einer anderen nicht zu unterscheiden vermögen, so fällt eine solche auch gar nicht in das Bewußtsein, wie das auch die Meinung von Leibnitz ist, kann damit aber auch gar nicht Gegenstand der Rede und so auch nicht Gegenstand der Poesie sein. Ganz richtig hat er deshalb später die dunkeln Vorstellungen ganz von der Poesie ausgeschlossen und die Poesie, wie die Kunst überhaupt, auf die klaren oder, wie er später sagt, verworrenen oder, wie er hier einmal treffend dem Leibnitzschen clair-obscur entsprechend sagt, „verworren-klaren“ Vorstellungen beschränkt und sich so der Leibnitzschen Terminologie nicht bloß dem Wortlaut, sondern auch dem Sinn nach angeschlossen. Indes trotz dieser Unsicherheit im Gebrauch der termini meint er doch, hier wie später, das Richtige. Eine Vorstellung ist um so klarer, je mehr Merkmale, ein Gedicht um so vollkommener, je mehr klare Vorstellungen es enthält, weil es uns mehr Vorstellungen giebt als ein solches, wo dunkle Vorstellungen vorherrschen. Der unausgesprochene Grundgedanke ist demnach: die poetische Wirkung oder das ästhetische Wohlgefallen ist bedingt durch die Menge der in uns erweckten Vorstellungen und eben

damit durch die stärkere Beschäftigung unseres Geistes; ein Gedanke, aus dem man auch neuerer Zeit wiederum das ästhetische Wohlgefallen zu erklären versucht hat. Daß indes nicht allein die Menge der Merkmale, sondern ebenso die Stärke derselben die Klarheit oder Anschaulichkeit bewirkt, hat er später erkannt, wo er dann auch diesen Unterschied richtiger als extensive und intensive Klarheit bezeichnet. Soviel ist klar: Baumgarten betont schon in dieser Jugendschrift als das wesentlichste Erfordernis eines Gedichtes die Eigenschaft, die man zu verschiedenen Zeiten als konkret, anschaulich, plastisch bezeichnet hat. — Deutliche, völlig adäquate Vorstellungen, sagt er, sind nicht poetisch, wenn sie auch neben den sinnlich anschaulichen in einem Gedicht mit unterlaufen dürfen. Ein Gedicht ist um so vollkommener, je mehr die Vorstellungen darin individuell bestimmt sind. Dies Betonen der sinnlichen Anschaulichkeit ist der Grundgedanke des Schriftchens, der schon in der Definition eines Gedichtes glücklich enthalten ist. Die Unreife des jugendlichen Denkers zeigt sich natürlich am meisten da, wo er ins Detail übergeht. So wenn er meint, weil die Individuen das Konkreteste seien, so sei die Aufzählung von Individuen wie in Homers Schiffskatalog höchst poetisch.

Er führt seinen Grundgedanken, daß ein Gedicht möglichst anschaulich sein soll, später weiter aus und fügt dazwischen das weitere Erfordernis ein, daß es die Affekten errege. Es ist das ein bekannter Gemeinplatz, eine Forderung, die die Franzosen, besonders geistvoll Fenelon im Anschluß an das Horazische, daß die Gedichte nicht blos pulcra sondern auch dulcia sein sollen, längst aufgestellt hatten. Die Affekte, sagt er, sind höhere Grade der Empfindung von Lust und Unlust, die wir haben, wenn wir uns etwas verworren als ein Gut oder Übel vorstellen. Sie tragen somit zur näheren Bestimmung einer poetischen Vorstellung bei. Somit gehört es zur Aufgabe des Dichters die Affekte zu erregen. Er muß nun von seinem Standpunkte aus auch hier den Nachweis der größeren extensiven Klarheit d. h. der größeren Summe von Merkmalen, die bei einer mit Affekt verbundenen Vorstellung sich finden, zu führen suchen. Was uns als ein Gut oder ein Übel vorgestellt wird, sagt er, darin wird uns mehr vorgestellt als wenn es ohnedies geschähe: daher sind solche verworrene Vorstellungen von einem Gut oder Übel extensiv klarer, somit poetischer. Wir sehen, er schreckt vor keinem Widerspruch mit der schlichten Wirklichkeit zurück, um eine widerstrebende Thatsache mit seiner Theorie zu vereinigen. Denn das mußte auch er wissen, daß mit der durch den Affekt bewirkten intensiven Klarheit die extensive abnimmt, daß beide in umgekehrtem Verhältnis zu einander stehen.

Bestehen die Empfindungen in der Vorstellung eines Gegenwärtigen, so nennt er die Vorstellung eines Abwesenden **Einbildungen** (phantasmata). Sie sind von geringerem poetischen Werte als die ersteren, aber doch für den Dichter unentbehrlich. Sie sind Reproduktionen von sinnlichen Vorstellungen und damit selbst sinnlich, somit poetisch. Sie sind weniger klar als die sinnlichen Empfindungen und als die Affekte, somit auch weniger poetisch. Denn da die durch einen Gegenstand erregten Affekte die sinnliche Vorstellung näher bestimmen, so ist ein Gedicht, das Affekte erregt, vollkommener als eines, das mit toten Einbildungen angefüllt ist. Es ist somit poetischer, die Affekte zu erregen, als Einbildungen zu produzieren. Da die „Einbildungen" an sich poetisch weniger wirksam sind als die Empfindungen, so muß der Dichter ihre Wirkung möglichst verstärken. Dies geschieht, der Voraussetzung des Systems gemäß, dadurch daß er sie klarer macht, d. h. durch eine größere Anzahl von Merkmalen näher bestimmt. Der Dichter darf demnach eine Einbildung nicht einfach für sich geben, sondern muß sie durch Angabe der Nebenumstände von Zeit, Ort, Art und Weise, durch Angabe ihrer Ober- und Unterarten, durch Anführung anderer ähnlicher mit ihr verwandter Einbildungen näher bestimmen. Je klarer auf diese Weise eine Einbildung vorgestellt wird, desto ähnlicher wird sie der Empfindung, so daß sie einer schwächeren Empfindung gleichwertig werden kann. „Es ist eine große Schönheit eines Gedichtes, wenn der Leser in den angenehmen Irrtum gerät, die fürgestellte Sache zu empfinden", kommentiert der Berichterstatter in den Greifswalder kritischen Versuchen obige Ausführung Baumgartens, zweifellos richtig in dessen Sinne; aber doch wäre es wünschenswert, Baumgarten hätte seinen Gedanken selbst in dieser Weise formuliert.

Von hier geht er ohne innern logischen Zusammenhang auf das Verhältnis der Poesie und Malerei über. Mit Berufung auf das Horazische: ut pictura poesis, behauptet er die Ähnlichkeit von Poesie und Malerei. Die Malerei, sagt er, stellt einen zusammengesetzten Gegenstand dar; das gleiche thut auch die Poesie. Die malerischen Darstellungen sind dem sinnlichen Vorbilde ähnlich; das gleiche gilt auch von den dichterischen; somit, schließt er, sind Poesie und Malerei einander ähnlich. Doch betont er auch den Unterschied in der beiderseitigen Darstellung. Die Malerei stellt die Gegenstände auf einer Fläche dar, vermag somit weder jegliche Stellung eines Körpers, noch irgend eine Bewegung darzustellen, während die Poesie beides vermag. Somit ist die Poesie extensiv klarer, d. h. sie vermag mehr Merkmale eines Gegenstandes wiederzugeben, und in dieser Beziehung steht sie höher als die Malerei. Wenn er hier der Poesie größere extensive

Klarheit zuschreibt als der Malerei, so sehen wir hier wieder seine unrichtige Fassung dieses Begriffes. Doch fühlt er den Widerspruch seiner Behauptung mit der Wirklichkeit, wenn er sagt: dieser Vorzug der Poesie werde wieder aufgehoben durch die größere sinnliche Anschaulichkeit, intuitiva claritas, die doch mit der richtig gefaßten extensiven Klarheit identisch ist, gegenüber der bloß symbolischen Erkenntnis durch Worte in der Poesie. Er schließt diese knappe Bemerkung an an eine bekannte, damals viel citierte und vielfach diskutierte Stelle von Horaz:

> Segnius irritant animos demissa per aurem,
> Quam quae sunt oculis subiecta fidelibus, et quae
> Ipse sibi tradit spectator.

in einer für seine ganze Methode charakteristischen Weise, nach der man nicht weiß, hat ihn das Citat auf den Satz, oder der Satz auf das Citat gebracht. Verständig ist jedenfalls, daß er gegenüber der herrschenden Bevorzugung der Poesie eine Entscheidung über den Vorrang der einen oder andern der beiden Künste ablehnt. Nach diesem episodenartig eingefügten Abschnitt macht er wie gewöhnlich einen ganz oberflächlich vermittelten Sprung auf das Wunderbare. Auch hier greift er einfach einen der empirisch gegebenen Begriffe, der in den Poetiken der Zeit eine Hauptrolle spielte, heraus und sucht seine Merkmale der sinnlichen Rede an ihm nachzuweisen. Den poetischen Wert des Wunderbaren findet er darin, daß es unsere Aufmerksamkeit mehr errege als das Bekannte, somit extensiv klarere Vorstellungen gebe als dieses. An die bekannte Horazstelle:

> Ne deus intersit, nisi dignus vindice nodus
> Inciderit,

die zunächst nur auf die Tragödie geht, knüpft er dann die allgemeine Bemerkung an, der Dichter dürfe kein Wunder verwenden, um einen Knoten zu lösen, wenn es sich um die Darstellung natürlicher Begebenheiten handle. Freilich hat auch hier wiederum wohl erst das Citat die allgemeine Bemerkung herbeigeführt.

Von der größten Bedeutung für die Theorie der Dichtkunst ist der Begriff, auf den er jetzt übergeht, der der Erdichtung. Einbildungen, sagt er, die aus Teilen anderer Einbildungen zusammengesetzt sind, sind selbst wieder Einbildungen. Ihre Gegenstände sind entweder in der wirklichen Welt möglich oder unmöglich. Letztere kann man schlechtweg Erdichtungen, jene wahre Erdichtungen nennen. Die Gegenstände der ersteren, der eigentlichen Erdichtungen, sind entweder nur in der wirklichen Welt oder auch in allen möglichen Welten unmöglich. Letztere nennt er utopisch, d. h. absolut unmöglich; sie sind ganz aus der Poesie

zu verweisen. Die anderen nennt er heterokosmisch. Statt nun den gewonnenen Begriff von wahren, heterokosmischen und utopischen Erdichtungen weiter zu entwickeln, schiebt er einen Exkurs über die Beschreibungen, die in der damaligen Poesie wie Poetik eine so große Rolle spielten, dazwischen ein. Auch er legt ihnen einen großen poetischen Wert bei. Es lohnt sich indes nicht der Mühe, auf seine Ausführung weiter einzugehen. Kehren wir vielmehr mit ihm zu der weiteren Besprechung der heterokosmischen Erdichtungen zurück. Auch hier knüpft er wiederum die Erörterung an bekannte Horazstellen an. A. P. 119:

Aut famam sequere aut sibi convenientia finge.

ferner 129:

Rectius Iliacum carmen deducis in actus,
Quam si proferres ignota indictaque primus.

und 240:

Ex noto fictum carmen sequar.

Diese Sätze formuliert er dahin, daß der Dichter sich lieber an die gegebene heterokosmische Dichtung halten, als selbst völlig neue Gebilde schaffen solle. Für seine Fassung des Begriffs heterokosmisch ist bezeichnend, daß er die Ilias als Beispiel einer solchen Dichtung anführt, offenbar wegen des Eingreifens der Götterwelt, der Baumgarten natürlich keine reale Existenz zugesteht. Wenn er von dem Dichter den Anschluß an die bekannte Sagenwelt verlangt, so meint er natürlich die antike: denn er kennt keine andere, wie keine andere wahre Dichtung als die antike, speziell die lateinische, und weist dem modernen Dichter die Aufgabe zu, diese schlechtweg zu kopieren. Darum ist ihm Sarbieuf unter den Neuern lyricorum princeps. In dieser Dichtung bildet selbstverständlich die antike Götter- und Heldenwelt einen ganz wesentlichen Bestandteil. Es darf uns dies für die damalige Zeit nicht wundern, es war die allgemein herrschende Ansicht; stellt doch selbst Mendelssohn noch mehr als 30 Jahre später sogar für die Lyrik die gleiche Forderung. Später in der Ästhetik hat er hierüber wesentlich anders gedacht. Als utopisch bezeichnet er, wieder mit Anschluß an eine Horazstelle: „sibi convenientia finge“, solche Erdichtungen, die einen inneren Widerspruch mit sich selbst enthalten. Über den Inhalt der heterokosmischen Erdichtungen, wie über die dabei thätige Kraft, die schöpferische Phantasie, erfahren wir nichts Näheres. Er weist ihnen eine ganz sekundäre Stellung an: nämlich als Illustration dogmatischer Gedichte zu dienen, für welche Erfahrung und Geschichte nicht die erforderliche Menge von Beispielen darbieten. Man sollte nun meinen, solche frei ersonnene Beispiele müßten auch in unserer Welt möglich sein; indes er bezeichnet sie schlechtweg als heterokosmisch, indem er diesen Begriff

offenbar dahin verengt, daß er ihm mit nichtwirklich zusammenfällt. Dieselbe enge Auffassung zeigt er in der folgenden Ausführung, die eine Bekanntschaft mit der damaligen Streitfrage, wie und welche historische Stoffe in der Tragödie zu verwenden seien, verrät. Die Stoffe aus der neusten Geschichte, meint er, wären für den Dichter insofern wohl geeignet, als bei ihnen auch die Nebenumstände genau bekannt sind; aber es hat sich über sie noch keine unparteiische, allgemein anerkannte Anschauung gebildet. Die Stoffe aus entlegenen Zeiten haben den anderen Nachteil, daß sie ihren Nebenumständen nach weniger bekannt, demnach weniger bestimmt sind. Der Dichter muß letztere demnach frei erfinden, wenn er seiner Dichtung die nötige Bestimmtheit geben will. Baumgarten hält nun solche dichterische Ergänzungen des überlieferten Stoffes für unwahrscheinlich, somit heterokosmisch. Es ist dies geradezu unfaßlich. Bei der damaligen Diskussion galt es allgemein als ganz selbstverständlich, daß solche Erweiterungen, wenn sie berechtigt sein wollen, sich in die Überlieferung fügen, ihr jedenfalls nicht widersprechen dürfen, daß sie in erster Linie wahrscheinlich, d. h. in der wirklichen Welt möglich, in keiner Weise heterokosmisch sein dürfen. — Einen Widerhall einer in Frankreich geführten Streitfrage finden wir auch in seiner Behauptung, daß mit der zunehmenden Aufklärung das Gebiet der heterokosmischen Erdichtung sich immer mehr verenge. So viel ergiebt sich aus der ganzen Erörterung, daß er von dem Dichter den engsten Anschluß an die Wirklichkeit wie an Geschichte und Sage verlangt.

Der zweite Teil handelt von der poetischen Methode, d. h. von der Verbindung der poetischen Vorstellungen. Der ganze Abschnitt ist mit wenig Verständnis für Poesie geschrieben; dies zeigt sich besonders darin, daß er an die Einheit eines Gedichtes genau dieselben Anforderungen stellt wie an eine philosophische Abhandlung. Ein Gedicht darf nur ein Thema, d. h. Grundgedanken haben; alle Teile der Detailausführung müssen sich aufs strengste diesem Grundgedanken unterordnen. Diese geistige Beschränktheit zeigt sich auch darin, daß er die so fruchtbare Auffassung des Dichters als eines alter deus, als des Schöpfers einer neuen, eigenen Welt, wie wir dies bei Leibnitz und schon bei Scaliger finden, auf den Begriff eines bloßen Ordners reduziert.

Auch der dritte Teil, über die sprachliche Darstellung, bietet kaum etwas, das nicht in jedem Kompendium der Rhetorik stand. Er handelt 1) von dem artikulierten Ton, 2) von dem damit verbundenen Begriff, als den beiden Bestandteilen eines Wortes. Als für seine Methode bezeichnend führen wir nur die Bemerkung an, daß uneigentliche Aus-

drücke poetischer seien als eigentliche, weil sie mehr Merkmale enthalten als diese und zugleich sinnlich seien. Er giebt sodann einiges über die bei dieser Gelegenheit in den Handbüchern der Rhetorik behandelten Figuren der Metapher, der Synekdoche und der Allegorie, welch letztere er hier noch sehr hoch stellt. Aus dem Abschnitt über die artikulierten Töne, wo er von Wohlklang, Hiatus, Numerus, Quantität u. dergl. handelt, bemerken wir nur, daß er wie Bodmer und Gottsched den Numerus nur in der Abwechslung von langen und kurzen Silben findet und den Numerus, der in dem Wechsel stärker und schwächer betonter Silben liegt, leugnet, während doch schon Opitz richtig erkannt hatte, daß die deutsche Sprache accentuierend, nicht quantitierend ist. Das Metrum ist nach ihm für ein Gedicht unerläßlich; doch legt er ihm nur einen sekundären Wert bei. Fein, wiewohl kaum auf eigener Beobachtung beruhend, ist die Bemerkung, daß Gesang, Aktion und pathetischer Vortrag wunderbar zur Wirkung eines Gedichtes beitragen, wie dies bei den Alten der Fall gewesen sei. Für die moderne Oper will er dies nicht gelten lassen; diese findet er zu ausschweifend; dadurch beeinträchtige sie das Vergnügen. Wie es scheint, steht er hier, wie auch sonst mehrfach, unter dem Banne Gottscheds. Seltsamerweise fügt er hier eine Definition des Geschmacks ein: er bezeichnet ihn als die verworrene Beurteilung der Vollkommenheit der sinnlichen Wahrnehmungen. Eine weitere Erläuterung dieser Definition giebt er nicht.

Bemerkenswert ist, daß er mehrere der in den Handbüchern behandelten Begriffe übergeht, so den Zweck oder die Absicht der Poesie. Dies mag Zufall sein. Anders ist es wohl zu erklären, wenn auch die allgemein übliche Fassung der Dichtkunst als Nachahmung der Natur bei ihm fehlt. Seine eigene Definition erlaubt ihm allerdings von diesem Begriff völlig abzusehen und die Schönheit eines Gedichts einzig in dessen eigene selbständige, von der Ähnlichkeit mit dem Urbild unabhängige sinnliche Vollkommenheit zu setzen. Indes er hat diesen kühnen Schritt nicht gethan, wie dies auch später die Schlegel und Mendelssohn nicht vermocht haben. Erst am Schluß seiner Darstellung berührt er gelegentlich jenen Begriff. Um nämlich die Richtigkeit und Fruchtbarkeit seiner eigenen Definition eines Gedichts ins rechte Licht zu setzen, zieht er andere zur Vergleichung herbei: zuerst die Definition der Kunst bei Aristoteles. Er sagt: die Werke der Natur, d. h. des inneren, schaffenden Prinzips der Welt fallen zunächst in das Gebiet der sinnlichen, nicht der begrifflich deutlichen Wahrnehmung, sind also extensiv klar und somit poetisch: eben damit sind die Werke der Natur und die der Poesie einander ähnlich. Welches nun aber das nähere Verhältnis von Natur und Kunst ist, darüber äußert er sich nicht.

Daß er faktisch der herrschenden Auffassung gemäß die Kunst in der genausten Kopierung der Wirklichkeit sieht, dürfen wir aus seiner Ansicht über die wahre und heterokosmische Dichtung schließen.

Gemeingut ist nur seine Definition eines Gedichtes geworden. Diese ist aber auch, so wie er sie begründet und weiter ausführt, überaus fruchtbar. Das Gedicht ist eine vollkommene sinnliche Rede, die Rede eine Darstellung der Gedanken und diese selbst wie ihre Darstellung muß ebenfalls sinnlich d. h. konkret und anschaulich und außerdem noch rührend sein, und zwar muß ein Gedicht diese Eigenschaften im höchsten Grade besitzen. Diese Vollkommenheit, die die Poesie auch vor der Beredsamkeit voraus hat, besteht in der vollkommenen Übereinstimmung der Darstellung mit dem Inhalt, d. h. im Metrum. Baumgarten betont nun überall bei jedem Begriff, den er aus der Empirie entlehnt, eben dies sinnliche Moment der Poesie im Unterschied von der wissenschaftlichen Darstellung. Eben in dieser Betonung der sinnlichen Erscheinung der Kunst, speziell der Poesie, liegt die Bedeutung seiner Auffassung, der fruchtbare Keim der Weiterentwicklung. Es war zugleich der Punkt, den hämisches Mißverständnis und vorgebliche sittliche Entrüstung in erster Linie angriff. Wie fruchtbar sich die Baumgartensche Auffassung in der Folge erwies, ergiebt sich nicht allein aus der allgemeinen Zustimmung aller Einsichtigen, sondern vor allem daraus, daß Mendelssohn nicht bloß einen großen Teil der hier einschlägigen psychologischen Begriffe auf dieser Grundlage weiter entwickeln, sondern sogar den Grundriß eines Systems der Künste aufführen konnte. Hierauf hat schon Herder in den Fragmenten „Von Baumgartens Denkart" aufmerksam gemacht[1]. Das Urteil, das er über die Meditationes fällt, ist überhaupt für die Beurteilung des Wertes, den die Schrift für jene Zeit hatte, höchst bezeichnend. Herder findet darin den Grundriß zu seiner ganzen Metapoetik; er betrachtet sie für sich selbst als jene Kuhhaut, aus der eine ganze Königsstadt der Dido, eine wahre philosophische Poetik umzirkt werden könnte. „Der kleine Aufsatz", sagt er, „ist das Werk eines scharfsinnigen Zergliederers, der aus dem Keime einer kleinen Erklärung von drei Worten: oratio sensitiva perfecta das ganze Wesen der Poesie, diesen so herrlichen und fruchtbaren Baum, entwickelt." Herder hält unter allen Erklärungen der Poesie die Baumgartensche für die am meisten philosophische; und zwar nicht weil sie den Stempel der Schulphilosophie trägt, sondern „weil diese Erklärung mich am weitesten in die Seele hineinführt und mich gleichsam das Wesen der Poesie aus der Natur des menschlichen Geistes entwickeln

[1] Lebensbild Band I, Abteilung 3, erste Hälfte, p. 328 f.

läßt; weil zweitens mit diesen wenigen Worten das meiste angedeutet wird, was bis auf den Grund der Dichtkunst sehen läßt; ferner, weil sie die beste Aussicht über die ganze Philosophie des Schönen gewährt und die Poesie also mit ihren Schwestern, den schönen Künsten, paart, und endlich weil sie auch dem mindesten Mißbrauch in Ausübung der Dichterei Platz läßt."

Einige Jahre später kommt Baumgarten noch einmal auf das Wesen und die Bestandteile eines Gedichtes zurück, im Aletheophilus (Stück 7, Schreiben 11), wo er die Frage behandelt: Was ist ein Gedicht? Er geht zunächst aus von der Beredsamkeit. Eine Rede, sagt er, ist beredt, wenn sie vollkommen lebhaft ist. Hiezu gehören drei Stücke: 1) die Sachen; 2) die Ordnung; 3) der Ausdruck. Wir haben hier wieder die allgemein übliche, der alten Rhetorik entlehnte Einteilung, nur unter anderem Namen. Er hatte unterdessen bei Vossius in einem schönen Distichon das Motto gefunden, das er jetzt wie später in der Ästhetik seiner Ausführung zu Grunde legt:

Res sit prima tibi, sit lucidus ordo secunda,
Dictio postremo tertia cura loco.

Er handelt nun an unserer Stelle nur vom letzten Punkt, vom Ausdruck. Die Gleichartigkeit des Ausdrucks, sagt er, heißt Stil. Allgemeine Erforderniße desselben überhaupt sind: 1) Reinheit (puritas), 2) Symmetrie (concinnitas), 3) Anständigkeit oder Schicklichkeit (congruentia). Zur concinnitas rechnet er auch den Wohlklang (sonoritas). Letzterer beruht vorzüglich auf dem Numerus. Dieser kommt auch der Prosa, in vollkommener Weise aber doch nur der gebundenen oder metrischen Rede zu. Eine solche Rede nun, die so lebhaft ist, daß sie das Metrum verlangt, ist ein Gedicht. Wir haben hier somit eine neue Definition, die aus einigen Stücken der Arnoldischen zusammengesetzt ist. Nach Arnold[1] nämlich sind zu einem Gedicht drei Stück erforderlich: 1) das Metrum, 2) eine höchst lebhafte Darstellung des Gegenstandes, 3) rührende Wirkung. Baumgarten entnimmt daraus den Begriff „lebhaft" statt seiner früheren Benennung „sinnlich", einen spezielleren für den besseren allgemeineren; ferner: die besondere Bezeichnung des Metrums, das in seiner früheren Definition implicite schon mitenthalten war. Dagegen läßt er das dritte Erfordernis, die Rührung, weg. Seine diesmalige Definition ist schlechter als die Arnoldische und seine eigene frühere. Erforderniße eines Gedichtes sind nach ihm: 1) feurige Gedanken; 2) glänzende

[1] Arnold, Versuch einer Anleitung zur Poesie der Deutschen. Zweite Auflage 1741. § 4, p. 1.

Ordnung, die oft eine angenehme Unordnung zu sein scheint; 3) regelmäßiger Ausdruck. Zu letzterem gehören wieder vier Stücke: 1) reine, 2) sich wohl aufeinander schließende und zusammenreimende, 3) den Sachen anständige, 4) zierliche Worte und Redensarten. Soll ein Gedicht obige dritte Vollkommenheit haben, so muß ihr zweites Erfordernis neben den übrigen Vorzügen der guten Abteilung auch den Wohlklang, und dieser nebst seinen andern Vorzügen auch das gebundene Silbenmaß haben. Also ist das Metrum in einem Gedichte ungefähr das $^1/_4$ von $^1/_{12}$ oder das $^1/_{48}$ seiner Vollkommenheiten, und dies ist auch das Verhältnis eines Reimschmieds zu einem wirklichen Dichter. Mit dieser geringen Schätzung des Metrums stimmt, daß er auch prosaischen Werken, wenn sie nur die übrigen zu einem Gedicht erforderlichen Eigenschaften besitzen, den Rang eines Gedichtes zuerkennt, so dem Telemach, wie er umgekehrt manche Satire des Horaz trotz des Metrums prosaisch findet. Was Baumgarten im Aletheophilus über Wesen und Erfordernisse eines Gedichts giebt, ist populärer, aber auch unwissenschaftlicher als seine treffliche Jugendarbeit, die Meditationes.

Die Ästhetik.

a. Die Vorgeschichte derselben.

Weit bedeutender ist die Ausbeute, die der Aletheophilus für die Vorgeschichte seiner Ästhetik bietet. Baumgarten weist schon in den drei letzten Paragraphen der Meditationes auf diese Zukunftswissenschaft als die philosophische Grundlage einer wissenschaftlichen Poetik und Rhetorik hin. Die poetische Philosophie, wie er sagt, d. h. die philosophische Theorie der Dichtkunst ist die Wissenschaft, die eine Anleitung zu einer vollkommenen sinnlichen Rede giebt. Sie setzt somit im Dichter eine niedere, sinnliche Erkenntniskraft voraus. Diese nun müßte beim sinnlichen Erkennen, also beim Dichten, geleitet werden von der Logik im weiteren Sinne; aber dies Gebiet ist noch gar wenig angebaut. Es wäre besser, die Logik ganz auf ihr eigentliches, engeres Gebiet, das der deutlichen Erkenntnis zu beschränken. Dann könnte man für die niedere oder sinnliche Erkenntnis eine eigene analoge Wissenschaft aussonderen, die die unteren Seelenkräfte auszubilden hätte, wie die Logik die höheren. Diese Wissenschaft, deren Objekt die sinnlich wahrnehmbaren Dinge, αἰσθητά, sind, könnte man danach Ästhetik nennen. Statt nun anzugeben oder anzudeuten, wie er sich diese Logik der sinnlichen Erkenntnis, ihre Einrichtung und ihr Verfahren denkt, giebt er alsbald zwei spezielle Teile derselben an, die philosophische Poetik und die philosophische Rhetorik. Erstere bezeichnet er als die

Wissenschaft, eine sinnliche Vorstellung vollkommen, die andere als die, eine sinnliche Vorstellung unvollkommen darzustellen. Den historischen und praktischen Teil beider Wissenschaften will er den Fachgelehrten überlassen wissen. Die Ästhetik selbst hat es nur mit den allgemeinen Grundbegriffen und mit der Grenzbestimmung von Poesie und Beredsamkeit zu thun.

Baumgarten geht also aus von der Wahrnehmung, daß es wohl für das obere Erkenntnisvermögen, das Gebiet der deutlichen Erkenntnis, eine Wissenschaft, die Logik, giebt, die die hier geltenden Gesetze in ein System bringt, daß sich diese aber nicht oder jedenfalls nicht so ohne weiteres auf die sinnliche Erkenntnis anwenden läßt, wie das Bodmer meinte. Sollte sich nun hiefür nicht eine analoge Wissenschaft aufstellen lassen, die für dies Gebiet das gleiche leistete, was die Logik für die höhere Erkenntnis? Es ist dies ein so naheliegender Gedanke, daß wir ihn an verschiedenen Orten ausgesprochen finden. Wir haben schon oben die Stelle von Breitinger angeführt, wo dieser eine eigene Logik der Phantasie verlangt und ihr Verhältnis zur Logik des Verstandes zu bestimmen sucht. Noch früher hatte Bilfinger einen ähnlichen Gedanken in den Dilucidationes de Deo, anima, mundo ausgesprochen, wo er genau wie Baumgarten eine Logik für das untere Erkenntnisvermögen verlangt und angiebt, was er zu dem letzteren rechnet. Das ist: die eigentliche sinnliche Empfindung, die Einbildungskraft, die Aufmerksamkeit, die Fähigkeit zu abstrahieren und das Gedächtnis. Unter Aufmerksamkeit und Fähigkeit zu abstrahieren versteht er natürlich die sinnliche Art derselben.

Bilfinger verlangt also eine Logik für das niedere Erkenntnisvermögen überhaupt. Auch Baumgarten; aber dieser bezeichnet alsbald als ihre beiden Teile die philosophische Poetik und die philosophische Rhetorik. Daß die allgemeine Ästhetik mit Rhetorik und Poetik weitaus nicht erschöpft ist, liegt auf der Hand. Es gilt also: 1) das Verhältnis jener allgemeinen Ästhetik zu diesen zwei speziellen Teilen festzustellen und 2) die übrigen Teile derselben und ihr Verhältnis sowohl zur allgemeinen Ästhetik, wie zu jenen zwei speziellen Teilen aufzuzeigen. Ist die Ästhetik für die sinnliche Erkenntnis das, was die Logik für die deutliche, so gehört in ihr Gebiet: die eigentliche Sinneswahrnehmung, sodann die Empfindung von Lust und Unlust, und zwar nicht bloß das ästhetische Wohlgefallen, wie Baumgarten zu meinen scheint, und endlich die innere Anschauung als das Gebiet der Phantasie. Wir dürfen somit von seiner Ästhetik für all das ein gemeinsames Gesetzbuch erwarten und zugleich eine Anweisung, wie die betreffenden Fähigkeiten und Thätigkeiten auszubilden sind. Ganz besonders

gilt dies für das engere Gebiet der eigentlichen Sinnesthätigkeit, nach dem ja a potiori das ganze benannt ist. Die neue Wissenschaft wird somit die Gesetze, die in der sinnlichen Erkenntnisthätigkeit, im Gefühlsleben und in der inneren Anschauung gelten, zu erforschen und in ein System zu bringen und zugleich eine Anleitung zu geben haben, wie wir die Funktion der Sinne, unsere Gefühle und unsere Phantasie auszubilden haben. Ob Baumgarten je geglaubt hat, daß sich hiefür eine gemeinsame Grundlage, eine allgemeine Ästhetik der gesamten niederen Erkenntnisthätigkeit aufstellen lasse, wissen wir nicht. Nach den Meditationes umfaßt seine allgemeine Ästhetik nur die Poetik und Rhetorik. In dem ausgereiften Werke dehnt er dies auf das gesamte Gebiet der Kunst aus. Über die andern hieher gehörigen Seiten schweigt er in seiner Ästhetik vollständig; doch ist er sich dieser Lücke in seinem System wohl bewußt gewesen. Wir haben hiefür einen sichern Beweis in der von ihm gegründeten Zeitschrift Aletheophilus, in der er die Wolffische Philosophie auch dem Frauenzimmer zugänglich machen wollte. Er unterscheidet zwischen der organischen Philosophie und der Logik. Jene ist die Wissenschaft der Verbesserung der Erkenntnis überhaupt, die Logik nur ein Teil derselben, allerdings ihr wichtigster, indem sie den Weg zur deutlichen Einsicht in die Wahrheit zeigt. Sie verspricht aber mehr als sie hält, wenn sie sich für die Erkenntnislehre überhaupt ausgiebt. Die Gesetze der sinnlichen und lebhaften Erkenntnis sind einer besonderen Wissenschaft vorzubehalten, eben der Ästhetik. Die allgemeine Ästhetik als die Wissenschaft der Verbesserung der sinnlichen Erkenntnis überhaupt zerfällt in zwei Hauptzweige: 1) in die Künste, die sich mit der Erkenntnis selbst, 2) solche, die sich mit dem lebhaften Vortrag derselben beschäftigen. Über die letzteren, natürlich Poesie und Beredsamkeit, sagt er an unserer Stelle nichts weiter. Um so wichtiger ist für uns die Skizze, die er von den ersteren entwirft, da wir hier eine Ergänzung der eben bezeichneten Lücke haben. Statt uns nun eine prinzipielle Definition zu geben zählt er alsbald, wie so oft, ihre Teile auf. Ihre Einteilung, sagt er, fließt ganz ungezwungen aus den mancherlei Vermögen, die wir zu den unteren zu zählen haben. Als solche führt er auf: die Kunst der Aufmerksamkeit; die Kunst der Absonderung; die ästhetische Empirik d. h. die Kunst, die Erfahrungen zu verbessern, ohne daß sie jedoch zu voller Deutlichkeit gelangen. Es ist nämlich zu unterscheiden zwischen logischer und ästhetischer Erfahrungskunst: die erstere giebt nicht selbst Anleitung zur Beobachtung und Erfahrung, sondern lehrt nur, wie man aus den schon gemachten Beobachtungen und Erfahrungen deutliche Begriffe, Erklärungen und bestimmte Anschauungsurteile und aus diesen

allgemeine Sätze und andere Folgerungen zu ziehen hat. Die ästhetische Erfahrungskunst dagegen soll uns Anleitung zum Beobachten für das Gebiet der äußeren wie der inneren Empfindungen geben. Sie hat aber außerdem auch noch die Hilfsmittel anzugeben, durch die die Thätigkeit der Sinnesorgane vervollkommnet wird und zugleich vor dem zu warnen, wodurch diese Organe vor der Zeit abgestumpft werden. Es gehört hieher somit ein Stück der Hygieine und der Heilkunst und ganz besonders die Lehre von den „Waffen der Sinne oder den Werkzeugen, wodurch wir in den Stand gesetzt werden, klar zu empfinden, was uns sonst dunkel geblieben wäre." Hierher gehören die Vergrößerungs- undFerngläser, künstliche Ohren- und Sprachrohre, Barometer, Thermometer, Hygrometer, Manometer, Pyrometer &c., die die experimentelle Physik braucht. Es würde somit hieher gehören: Optik, Akustik, Chemie des Geschmackes und des Geruches &c. und die Anleitung nach der Hygieine und Arzneikunst die Sinnesorgane zu kräftigen und zu heilen; ferner die Lehre von den Instrumenten, wodurch die Beobachtung erleichtert und vervollkommnet wird. Baumgarten hat diesen Gedanken später wieder ganz fallen gelassen und sich nur auf die beiden speziellen Teile, Poetik und Beredsamkeit, beschränkt. Der betreffende Abschnitt im Aletheophilus fällt in das Jahr 1741; im nächsten Jahre hat er zum ersten mal in Frankfurt seine Ästhetik als eine „Anleitung, die unteren Seelenkräfte in der Erkenntnis der Wahrheit zu dirigieren", gelesen. Nach diesem Ausdrucke läge die Vermutung nahe, er habe dabei jene allgemeine Ästhetik und die im Aletheophilus skizzierten Teile mit berücksichtigt. Indes dem ist nicht so; wir besitzen nämlich eine ganz kurze Skizze jener ersten Vorlesung in Meiers kritischer Besprechung der Gottschedischen Dichtkunst 1747—49 und hier findet sich keine Spur davon.

b. Die Aesthetica.

Daß wir in dieser Skizze den Grundriß der ersten Vorlesung Baumgartens vom Jahr 1742 vor uns haben, geht daraus hervor, daß er erst 1749 das Kolleg zum zweiten mal las und eine Umarbeitung vornahm. Hienach zerfällt die Wissenschaft der Ästhetik in zwei Hauptteile, einen theoretischen und einen praktischen, welch letzterer die spezielle Lehre von den Künsten und eine Anweisung zu ihrem Betrieb enthalten sollte. Der theoretische Teil zerfällt wieder in die drei Unterteile der Erfindung, der sprachlichen Darstellung und der Methode. Die seltsame und unlogische Umstellung der beiden letzten Teile findet sich weder in der späteren Meierschen noch Baumgartenschen Ausführung wieder. Der erste Hauptteil, der von der Erfindung (die Heuristik

der Aesthetica), zerfällt wieder in einen allgemeinen und einen besonderen Teil. Der erstere handelt von den poetischen Schönheiten der Gedanken überhaupt und zwar 1) vom poetischen Reichtum; 2) von der poetischen Größe; 3) von der poetischen Wahrscheinlichkeit; 4) von der poetischen Lebhaftigkeit; 5) von der poetischen Überredung; 6) von der poetischen Rührung. Dies stimmt genau mit der Einteilung in den späteren Aesthetica. Der spezielle Teil von den poetischen Schönheiten der Gedanken handelt 1) von den Ursachen der poetischen Gedanken oder von dem Charakter eines Dichters; 2) von den verschiedenen Arten der poetischen Gedanken, nämlich a. von den poetischen Begriffen, b. von den poetischen Urteilen, c. von den poetischen Schlüssen und Beweisen. Hier hat Baumgarten bei der späteren Umarbeitung die Änderung vorgenommen, daß er den Abschnitt über den caracter felicis aesthetici der speziellen Ausführung über den poetischen Reichtum u. s. w. vorangestellt hat. Den Abschnitt über die verschiedenen Arten der poetischen Gedanken hat er nicht mehr zu überarbeiten vermocht; er fehlt somit in den Aesthetica. Ebenso der zweite und dritte Hauptteil. Ersterer handelt hier in der Skizze von dem Vortrag der poetischen Gedanken (elocutio), bei Baumgarten Semiotica genannt, und zwar 1) von den poetischen Worten; 2) von den poetischen Sätzen; 3) von der poetischen Schreibart; 4) von dem poetischen Wohlklang. Der dritte Hauptteil endlich handelt von der poetischen Methode (der Methodologia der Aesthetica). Es ist nach dieser Darlegung kein Zweifel, daß wir hier den Grundriß jener ersten Vorlesung über Ästhetik vom Jahr 1742 vor uns haben. Nachdem er seinem Schüler Meier gestattet hatte, seine lateinischen Vorlesungen über Ästhetik zu einem eigenen deutsch geschriebenen Werke: „Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften“ 1748—1750 auszuarbeiten, veröffentlichte er selbst 1750 den ersten, 1758 den zweiten Teil seines Werkes der Aesthetica.

Über die Frage der von ihm benützten Quellen können wir uns kurz fassen; bei einem philosophischen Werke ist die Abhängigkeit von fremden Arbeiten kein Vorzug. Das wenige, was er benützt, hat er wirklich und gründlich gelesen und es auch nicht nach seinem eigenen System gemodelt und gefälscht, wie das vielfach Philosophenbrauch ist. Von den Alten hält er sich in erster Linie an Quintilian, Cicero und Plinius. Die Griechen sind ihm stets fremd geblieben, und so finden wir denn auch zum größten Schaden seiner Ästhetik keine Berücksichtigung des Aristoteles; dafür benützt er den damals so hoch geschätzten Longin. Bezeichnend ist auch, daß er seine zahlreichen Beispiele fast ausschließlich aus den Lateinern nimmt. Von den Modernen hat er, wie er in der

Vorrede selbst sagt, Vossius und Werenfels benützt und aus Geßners Thesaurus seine überaus zahlreichen Citate entnommen. Eine direkte Bezugnahme auf die so überaus fruchtbare Diskussion der ästhetischen Fragen bei Franzosen, Engländern und Deutschen findet sich nicht; doch deutet er indirekt da und dort darauf hin. Inhaltlich ist ein großer und der beste, die Poesie speziell betreffende Teil aus Breitinger entnommen. Von den von ihm selbst genannten Vossius und Werenfels benützt er den ersteren nur gelegentlich und zeigt es in diesem Falle selbst an. Werenfels hat er für den Abschnitt über den Schwulst stark benützt. Er hat dessen geistvolle Bemerkungen nach seiner beliebten Methode in eine Unmasse von Fächern und Unterfächern eingeschachtelt. Sein offenherziges Geständnis der Benützung von Geßners Thesaurus hat ihm eine geringschätzige Bemerkung von seite Lessings eingetragen, sehr mit Unrecht; denn in der That schmecken die Baumgartenschen Beispiele ebensogut nach der Quelle wie die Lessings; sie sind samt und sonders aus der damals üblichen Schullektüre entlehnt, aber so treffend gewählt, daß man oft meint, der antike Dichter oder Redner habe sie extra zur Illustrierung der Lehre unseres modernen Philosophen verfertigt. Freilich hat sich oftmals, wie wir schon bei den Meditationes bemerkt, der Text nach dem Citat bequemt, was sich äußerlich schon daran zeigt, daß er meist gleich nach der gewonnenen Definition zu Citaten aus Quintilian, Cicero u. s. w. übergeht und an ihnen seine breite Erörterung weiter spinnt. Wie die moderne theoretische Litteratur, so ignoriert er auch die moderne nationale Poesie. Er nennt nur einmal Voltaire und Milton bei der Erörterung der Frage, inwiefern die antike Mythologie in modernen christlichen Stoffen zu verwenden sei. Sein Werk ist so die reine Fortsetzung der lateinisch geschriebenen Poetiken und Rhetoriken von Scaliger und Vossius, eine Anleitung, die Schönheiten der antiken Dichter und Redner zu verstehen und sie in lateinischen Gedichten und Deklamationen nachzuahmen. Ja er steht hierin hinter jenen beiden zurück, sofern er Poesie und Beredsamkeit nicht bloß in den gemeinsamen Grundzügen, sondern auch in der speziellen Ausführung immer und immer wieder zusammenwirft.

Die Darstellung ist, wie sein mündlicher Vortrag, lateinisch. Es hat dies nicht bloß dem Erfolg des Werkes, sondern ebenso dem wirklichen Wert desselben erheblich geschadet. Denn die lateinische Sprache bot ihm für dieses Gebiet nicht den nötigen Vorrat an einfachen und zutreffenden Bezeichnungen und so sieht er sich vielfach genötigt sich mit Umschreibungen u. dergl. zu helfen; die Darstellung wird dadurch so dunkel, daß die Sätze oft nicht konstruierbar sind und der

Sinn nur aus dem ganzen Zusammenhang zu erraten ist. Es ist in Beziehung auf die Darstellung das reinste Gegenteil von der klassischen Schrift von Werenfels de meteoris. Daß mehr der Stoff, für den er eine entsprechende lateinische Terminologie nicht vorfand, als seine sprachliche Unfähigkeit daran Schuld ist, scheint daraus hervorzugehen, daß seine Methaphysik, die doch einen viel abstrakteren Gegenstand behandelt, sich verhältnismäßig leicht und bequem liest. Daß die deutsche Sprache in einer ganz anderen Weise für die Behandlung des Gegenstandes vorgebildet war, ergiebt sich aus der vollkommen klaren und leicht verständlichen deutschen Bearbeitung der Aesthetica durch Meier, noch mehr aus der nur wenig Jahre später fallenden klassischen Darstellung Mendelssohns.

Ebenso unerfreulich als die Wahl der Sprache ist die Methode der Darstellung. Daß eine philosophische Grundlegung der Ästhetik wesentlich abstrakt gehalten sein muß, ist selbstverständlich. Indes der eigentlich philosophische Bestandteil ist ganz dürftig. Jedenfalls ist es durch den Stoff in keiner Weise geboten, daß er durch das ganze Werk hindurch uns mit abstrakten Begriffen und Formeln abspeist, ohne uns einen Blick in die lebendige Kunst thun zu lassen. Baumgarten verspricht die ganze Lehre von der Kunst aus seiner Definition des Schönen abzuleiten und sie so auf wirklich philosophischer Grundlage aufzuführen, während die seitherigen Versuche, er denkt wohl zunächst an die Poetiken von Gottsched und den Schweizern, Scaliger und Vossius, nur ein unwissenschaftliches Aggregat von empirischen Regeln seien. Indes das ist ein Vorgeben, dem, wie bei Philosophen insgemein, die Wirklichkeit nicht entspricht. Was er giebt, ist im Grund nur ein Saum, der an das alte abgetragene Kleid der herkömmlichen Rhetorik und Poetik angenäht ist. Schon die Zeitgenossen haben die Stärke Baumgartens wesentlich in der Gewandtheit seiner Analyse gefunden. In der That beruht seine ganze Methode darin, daß er einen empirisch gegebenen Begriff in seine Teile und diese wieder in Unterteile und so endlos fort spaltet und zerlegt. Wenn es, wie es öfters scheinen möchte, Aufgabe der Ästhetik ist, in Sachen des Geschmacks möglichst geschmacklos zu schreiben, so hat Baumgarten, der Vater der Ästhetik, ein klassisches Beispiel hiefür gegeben. Als Motto vor seinem Werke sollten die Worte aus Faust stehen:

> Wer will was Lebendiges erkennen und beschreiben,
> Sucht erst den Geist herauszutreiben,
> Dann hat er die Teile in seiner Hand,
> Fehlt leider nur das geistige Band.
> Encheiresin naturae nennts die Chemie,
> Spottet ihrer selbst und weiß nicht wie.

Ehe Baumgarten an die Darstellung seiner Lehre selbst geht, schickt er, was für den teils frömmelnden, teils moralisierenden Geist der Zeit höchst bezeichnend ist, einige entschuldigende und rechtfertigende Bemerkungen über sein bedenkliches Unterfangen voraus. Die Gottschedianer hatten seine Definition eines Gedichtes als einer vollkommenen sinnlichen Rede dahin verdreht, als solle die Poesie die Sinnlichkeit im Sinne des christlichen „Fleisches“ erregen. Ähnliche Mißdeutungen mochte er auch jetzt befürchten, dazu noch von seite der Zunftgelehrten den Vorwurf, daß die Beschäftigung mit den niederen Seelenkräften eines Philosophen unwürdig sei. Er führt zehn solcher möglicher Einwürfe auf. Auf den Einwand, daß es eines Philosophen unwürdig sei, sich mit der sinnlichen Welt, mit Einbildungen, Fabeln, Affekten u. s. w. zu beschäftigen, erwidert er: Der Mensch ist ein Mensch unter Menschen und er darf in einem so großen Gebiet der menschlichen Erkenntnis nicht fremd bleiben. Auf den Einwurf, die niederen Fähigkeiten, das „Fleisch“, seien eher zu bekämpfen als zu ermuntern und zu bestärken, bemerkt er: der Mensch solle über dies Gebiet eine Herrschaft, nicht eine Tyrannei ausüben und die Ästhetik gebe hiezu eine sanfte Anleitung. Neben den Einwürfen von moralischem Standpunkt aus befürchtet er auch solche von wissenschaftlicher Seite. Die Verworrenheit, werde man sagen, sei die Mutter des Irrtums; gewiß, erwidert er, aber zugleich die conditio sine qua non die Wahrheit zu finden, da die Natur keinen Sprung aus der dunkeln Perzeption zur deutlichen Erkenntnis macht. Die verworrene Erkenntnis bildet den Übergang von der einen zur anderen: Ex nocte per auroram meridies. Die Ästhetik hat also eben diese Vermittlerrolle zu übernehmen. Gewiß sei die deutliche Erkenntnis vorzuziehen, aber bei einem endlichen Geiste doch nur in wichtigeren Dingen und die richtige Leitung des niederen Erkenntnisvermögens durch die Ästhetik sei die unerläßliche Vorstufe und Vorbedingung für die deutliche Erkenntnis. Beide Gebiete haben jedes ein selbständiges Recht neben einander zu bestehen. Nicht bloß für den Mann charakteristisch, sondern auch für die Stellung der neuen Wissenschaft bezeichnend ist das Betonen der Thatsache, daß bei endlichen Wesen neben dem Gebiet der deutlichen Erkenntnis ein weit größeres der undeutlichen als durch die Natur der Endlichkeit und Körperlichkeit von selbst gegeben, somit notwendig und vollberechtigt gesetzt ist, und daß die Kultivierung dieses Gebietes ebenso berechtigt und notwendig ist als die des anderen. Daraus folgt, daß der Kunst im weitesten Sinn die gleiche Berechtigung, wenn auch nicht der gleiche Rang, zukommt, wie dem höheren Gebiete der deutlichen Erkenntnis d. h. der Wissenschaft; ebenso aber auch, daß die Kunst als das Gebiet

der mehr halbbewußten, instinktiven Thätigkeit eine Stufe unter der Wissenschaft als dem Gebiete des bewußten, deutlichen Erkennens steht.

Baumgarten definiert die Ästhetik als die Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis, zugleich aber auch als Theorie der freien Künste. Sie zerfällt, wie ihre ältere Schwester, die Logik, in zwei Hauptteile, einen theoretischen und einen praktischen. Ersterer zerfällt nach der aus der alten Rhetorik entlehnten Schablone wieder in die drei Teile der Heuristik (inventio), der Methodologie (dispositio) und Semiotik (elocutio). Der zweite Hauptteil bildet die praktische Anleitung zu den betreffenden Künsten. Schon diese Einteilung zeigt, daß er zunächst nur an Poesie und Beredsamkeit denkt.

Im Vergleich zu den Meditationes schließt sich die „Ästhetik" genauer an die Leibnitzische Psychologie an. Die ganze Welt des Seelenlebens zerfällt in zwei Hauptgebiete, das der dunkeln Perzeption und das der klaren Erkenntnis. Das erstere ist bei ihm, wie bei Leibnitz, das Gebiet des dunkeln, unbewußten Untergrundes der Seele (fundus animae), aus dem die mehr oder weniger bewußten Vorstellungen aufsteigen oder, um ein treffend Bild von Leibnitz zu gebrauchen, aufleuchten wie die isolierten sonnenbeschienenen Spitzen hoher Berge aus dem weiten, dunkeln Grunde der darunter ruhenden, in Nacht gehüllten Welt. Während nun Baumgarten in den Meditationes auch das Gebiet der dunkeln Vorstellungen noch der Poesie zuspricht, ist jetzt davon nicht mehr die Rede. Die Welt der klaren Erkenntnis im weitern Sinn zerfällt wiederum in die beiden Gebiete der verworrenen oder extensiv klaren und das der deutlichen Erkenntnis. Die Verworrenheit hat natürlich wie auch die Deutlichkeit verschiedene Grade. Der niederste Grad der erstern findet sich da, wo der Geist einen Gegenstand oder eine Vorstellung kaum oder nur mit Mühe von einem anderen, in ihm selbst aber nichts zu unterscheiden vermag. Die Klarheit ist entweder eine extensive, bedingt durch die Menge der Merkmale, oder eine intensive, bedingt durch die Stärke derselben. Ein hoher Grad von Fähigkeit, extensiv deutliche Vorstellungen zu bilden, heißt Schönheit des Geistes (pulcritudo intellectus); ein hoher Grad, intensiv klare Vorstellungen zu bilden, heißt Tiefe des Geistes (profunditas intellectus). Leider wirft Baumgarten auch in der Metaphysik, der wir seine psychologische Grundlegung entnehmen, immer wieder die beiden so grundverschiedenen Begriffe klar und deutlich untereinander. Unter intensiver Klarheit versteht er hier, in der Metaphysik, die begrifflich deutliche Erkenntnis, während er in der Ästhetik richtiger extensive und intensive Klarheit als verschiedene Arten der verworrenen, d. h. der klaren Erkenntnis im engeren Sinn faßt. Diese Vertauschung von

Benennungen wäre an sich nicht so schlimm, wenn sie nicht bei ihm, wie bei der ganzen Schule, auch eine Verwechslung der Begriffe mit sich geführt hätte. Die Verworrenheit nämlich löst sich sowohl in vollkommen sinnlich klare Erkenntnis auf, wie beim mikroskopischen Sehen, als auch in die begriffliche, durch logischen Schluß und Urteil vermittelte Erkenntnis. Beide sind ihrer Natur nach aber grundverschieden: die erstere besteht darin, daß uns eine unendliche Menge von Merkmalen in die Sinne fällt, die andere darin, daß wir von der das Individuum konstituierenden Menge der Merkmale abstrahieren und nur auf das sehen, was es mit der Gattung gemeinsam hat. Diese beiden grundverschiedenen Operationen und Gebiete haben Baumgarten und die Seinen vielfach konfundiert, um eben den Begriff der Schönheit sowohl gegen die völlig sinnlich klare Anschauung, wie gegen die Abstraktion der begrifflichen Erkenntnis abzugrenzen. — Zwischen den Gebieten der verworrenen und der deutlichen Erkenntnis ist nach den Voraussetzungen der Leibnitzischen Philosophie natürlich keine scharfe Grenze, da die Natur keinen Sprung macht; es ist nur ein quantitativer, kein qualitativer Unterschied. Der Inhalt oder das Objekt der beiderseitigen Thätigkeiten ist der gleiche; auch das Verfahren beider Erkenntnisvermögen ist ein durchaus ähnliches; ja dieselben einzelnen Seelenkräfte werden dem höheren wie dem niederen Gebiete zugesprochen. Baumgarten bezeichnet deshalb von seinem Standpunkt aus vollkommen mit Recht den Gesamtkomplex der niederen Erkenntniskräfte und Thätigkeiten als analogon rationis.

Das Gebiet der verworrenen Erkenntnis hat der Mensch als eine an einen Leib gebundene, endliche Seelenmonade mit den Tieren wie mit den höheren Geistern gemein. Aber während die Tiere nur das niedere Erkenntnisvermögen, das analogon rationis, besitzen, hat der Mensch auch noch die höhere deutliche Erkenntnis, die ratio selbst, wenn auch nur in beschränktem Maße. Die höheren Geister, Engel und Teufel, haben nur einen höheren Grad und weiteren Umfang der deutlichen Erkenntnis voraus; aber auch ihnen als endlichen und körperlichen Wesen kommt keine reine und bloß deutliche Erkenntnis zu. Gott allein hat bloß und rein deutliche Erkenntnis. Da nun die Schönheit und somit die Kunst an die verworrene Erkenntnis geknüpft sind, so dürfen wir schließen, daß Baumgarten Gott die Wahrnehmung der Schönheit abgesprochen hat; direkt ausgesprochen hat er es allerdings nicht, wohl aber Mendelssohn als eine ganz selbstverständliche Konsequenz des Systems.

Er definiert die Ästhetik in der Metaphysik § 532 als die Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis und Darstellung, als die Logik des

niederen Erkenntnisvermögens; in der Ästhetik § 1 ebenfalls als Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis, als die ars analogiae rationis, zugleich aber auch als die Kunst schön zu denken, als die Theorie der freien Wissenschaften. Über den Sprung von der Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis zu der Theorie der freien Künste sagt er nicht ein Wort. Wir haben diesen Punkt schon oben besprochen. Offenbar hat er unterdessen selbst erkannt, daß eine Ästhetik im weitesten Sinne, die neben der Theorie der Schönheit und der Kunst noch Optik, Akustik, Mechanik ꝛc. umfassen soll, ein Unding ist.

Zweck der Ästhetik ist die Vervollkommnung der sinnlichen Erkenntnis als solcher (qua talis, Aesth. § 14), somit abgesehen von ihrer Auflösung in deutliche Erkenntnis. Die Vollkommenheit der sinnlichen Erkenntnis nun heißt Schönheit (§ 14). Es ist das eine höchst unglückliche Definition. Dem Sprachgebrauch nach, von dem doch auch der Philosoph auszugehen hat, ist Schönheit nicht eine Art der Erkenntnis, sondern etwas Reales, den Dingen objektiv Zukommendes, eine Eigenschaft derselben. Nur die Wahrnehmung oder der Eindruck, den die objektive Schönheit auf uns macht, könnte als Erkenntnis bezeichnet werden. Auch so noch ist der Ausdruck Erkenntnis höchst unglücklich; indes da die Leibnitzische Psychologie bei ihrer dichotomischen Einteilung der Seele für das Gefühlsleben keine eigene Bezeichnung hatte, so mußte dies Gebiet mit unter das der Erkenntnis untergebracht werden. Die subjektive Auffassung der Schönheit ist auf dem Boden der Leibnitzischen Philosophie die konsequentere, da in der That hier die Schönheit nur Schein und nicht Wirklichkeit ist, somit einzig in das wahrnehmende Subjekt, nicht in den Gegenstand selbst fällt. Aber die Definition ist auch so noch zu weit. Die Schönheit mag wohl eine Vollkommenheit der sinnlichen Erkenntnis sein, aber nicht die Vollkommenheit derselben, vielmehr ist eine große Schärfe des Gesichts, Gehörs u. s. w. eine ebenso große und jedenfalls unbestreitbarere Vollkommenheit derselben. Besteht ferner die Schönheit in der Vollkommenheit der sinnlichen Erkenntnis, so muß Schönheitssinn und Kunst den Tieren ganz besonders zukommen, wie dies ja mit der Sinnenschärfe ganz unleugbar der Fall ist. Natürlich hat Baumgarten diese Konsequenz nicht gezogen. Daraus folgt mit Notwendigkeit, daß zur Schönheit noch ein anderes, mindestens ebenso notwendiges Moment erforderlich ist, als das der Sinnlichkeit oder der extensiven Klarheit, etwas, was über das Gebiet der Sinnlichkeit, über das halbbewußte, instinktive Seelenleben der Tiere hinausreicht und dem höheren Gebiet des Geistes angehört. Diese Seite hat er bei seiner Definition nicht beachtet. Wohl erkennt er an, daß wie bei keinem Philosophen

sich nur deutliches Denken, wie in keinem wissenschaftlichen Werke sich nur deutliche Begriffe, Schlüsse und Urteile finden, sondern daneben dann und wann auch noch etwas verworrene Erkenntnis mit unterläuft, so auch im Gebiet der verworrenen Erkenntnis, z. B. in einem Gedichte deutliche Vorstellungen mit vorkommen können. Aber was hier wie dort daneben mit unterläuft, ist nicht das, was das Wesen und den Charakter der Gattung bestimmt, sondern immerhin etwas Fremdartiges, was denselben nur nicht gerade alteriert. Ein Gedicht, das nur aus sinnlichen Vorstellungen, eine wissenschaftliche Abhandlung, die nur aus deutlichen Begriffen, Schlüssen und Urteilen besteht, würde jedenfalls höher stehen als jene Mischung beider Arten.

Eine andere Schwierigkeit ergiebt sich, wenn wir die andere, jedenfalls bessere Definition in der Metaphysik, § 662, zu Grunde legen. Hier definiert er die Schönheit als die in die Erscheinung tretende Vollkommenheit (perfectio phaenomenon), wie sie dem Geschmacke sich darstellt. Wir haben es hier somit mit der objektiven Schönheit, soweit es auf dem Standpunkt dieser Philosophie überhaupt eine solche giebt, zu thun. Hier nun macht das Verhältnis des Begriffs der Vollkommenheit zu dem der Erscheinung Schwierigkeit. Die Vollkommenheit kann doch wohl auch hier nur innere zweckmäßige Übereinstimmung der Teile zum Ganzen sein; dann ist die Schönheit der adäquate äußere Ausdruck der inneren Vollkommenheit und wir können mit absoluter Sicherheit von der äußeren Formschönheit auf die innere Güte und Tüchtigkeit schließen. Es ist dies eine logisch richtige Folge der Voraussetzung des Systems. Schönheit, Wahrheit, Güte sind nur verschiedene Erscheinungsformen der Vollkommenheit. Der Unterschied zwischen schön, wahr und gut liegt gar nicht in den Dingen oder Begriffen selbst, sondern nur in dem betrachtenden oder begehrenden Subjekte. Wahrheit ist Vollkommenheit, die wir erkennen, Güte eine solche, die wir begehren. Nur wahr und gut sind objektiv reale Begriffe; das Gute und Wahre existiert so auch für Gott. Die Schönheit dagegen ist nur die an die Unvollkommenheit des sinnlichen Erkenntnisvermögens der endlichen Wesen geknüpfte Erscheinung der Vollkommenheit, ein bloßer Schein. Darum giebt es für Gott keine Schönheit; auch für uns verschwindet sie, sobald die verworrene Erkenntnis in begrifflich deutliche oder auch nur in völlig sinnlich klare aufgelöst wird. Sie ist auf dem Gebiet dieser Philosophie gar nichts Objektives, Reales; ihre Wahrnehmung und das Wohlgefallen an ihr beruht, wie später Mendelssohn ausführt, nicht auf der positiven Kraft unserer Seele, sondern auf der Negation derselben, ihrer Einschränkung. Sie ist nur ein Trugbild des beschränkten endlichen Geistes, der keine Mannigfaltigkeit von Merkmalen

auf einmal klar und deutlich zu überschauen vermag. An den Dingen selbst entspricht dem Schein der Schönheit im Grund genommen gar nichts Reales, wie denn auch Meier ausführt, daß die Schönheit alsbald verschwinde, sobald die Vorstellung deutlich, er meint extensiv klar wird. Ein schönes Gesicht durch das Mikroskop gesehen, meint er, erscheine als eine ekelhafte Fläche voll ungeordneter, fetterfüllter Berge und Thäler. Die Definition ließe sich nun aber auch so fassen: die Schönheit ist die Vollkommenheit der Erscheinung, nicht die Erscheinung der Vollkommenheit; sie ist nur Vollkommenheit der äußeren Form abgesehen von der Beschaffenheit des Inhalts, und die Zweckmäßigkeit der Übereinstimmung der Teile zum Ganzen bestände dann in dem Zusammenwirken derselben zu einem sinnenwohlgefälligen Gesamteindruck der äußeren Gestalt. In welchem Sinn er seine Definition verstanden wissen will, sagt er nicht direkt. Offenbar hat er sich diese Frage noch gar nicht gestellt; wohl aber ist später Mendelssohn ausdrücklich darauf eingegangen, hat es aber nicht vermocht, zwischen der einen und der anderen Auffassung eine sichere und bestimmte Entscheidung zu treffen, sondern entscheidet sich das eine mal für die eine, das andere mal für die andere; ebenso schon Sulzer.

Zu einem ähnlichen Resultate kommen wir, wenn wir seine nähere Ausführung über das Wesen und die Bestandteile der Schönheit als Vollkommenheit der sinnlichen Erkenntnis ansehen. Die Schönheit ist nach Aesthetica § 18—20: 1) sinnlich wahrnehmbare Übereinstimmung der Vorstellungen (cogitationum) zu einem Ganzen (pulcritudo rerum et cogitationum); 2) Übereinstimmung der Ordnung (pulcritudo ordinis); 3) Übereinstimmung der Bezeichnung sowohl mit der Ordnung wie mit den Dingen (pulcritudo significationis), somit sinnlich wahrnehmbare Übereinstimmung der Teile zu einem Ganzen nach Vorstellungen, Ordnung und Ausdruck. Hienach besteht die Schönheit also durchaus nicht bloß in der Menge der Merkmale d. h. in der extensiven Klarheit, worin nach den Voraussetzungen doch offenbar die Vollkommenheit der sinnlichen Erkenntnis bestehen müßte, sondern wir bekommen hier ein ganz anderes völlig neues Moment der Schönheit als der Vollkommenheit der sinnlichen Erkenntnis, nämlich den des Einklangs, der harmonischen Übereinstimmung der Teile untereinander und mit dem Ganzen. Aber die Wahrnehmung des Einklangs ist gar keine Wirkung der Sinne, die nur das Organ sind, das dem Geiste das Material zu dieser harmonischen Zusammenfassung liefert. Der Sinn für Einklang liegt im Geiste vor jeder Sinneswahrnehmung. Er kommt dem menschlichen Geiste in seiner ungeschiedenen Totalität zu. Der Geist ist es, der die Sinneseindrücke

zu einem harmonischen Gesamteindruck zusammenordnet. Damit ergiebt sich aber für die Schönheit und für die Kunst eine ganz andere Stellung in dem Organismus des gesamten geistigen Lebens als die, welche Baumgarten und seine Schule ihnen anweist. In der falschen Einreihung der Schönheit und der Kunst in das Gebiet des niederen Seelenvermögens liegt der Kardinalirrtum der Baumgartenschen Ästhetik, der sich freilich aus der Psychologie des Systems von selbst ergab. Doch fragt es sich, ob Leibniz dieser Klassifikation der Schönheit und der Kunst zugestimmt hätte; denn das System gestattete noch eine andere Lösung der Frage. Wenn Leibniz von dem Begriff der schöpferischen Kraft, dem esprit créateur, bei der Kunst ausgeht und in dem Künstler wie Scaliger einen anderen Gott, den freien Schöpfer einer eigenen Welt sieht, so konnte er offenbar mit den niederen Seelenkräften, der bloß reproduzierenden Phantasie, nicht auskommen. Die Schöpfung wie die Ordnung dieser Welt der freischaffenden Phantasie ließ sich aus den niederen Erkenntnisvermögen nicht erklären. Nach der Baumgartenschen Ästhetik ist die Schönheit eine niedere Vorstufe der Wahrheit und die Kunst eine solche der Philosophie. Beiden schreibt er ausdrücklich eine erziehende und vorbildende Bedeutung für jenes höhere Gebiet des Geistes zu. Doch erkennt er ausdrücklich an, daß ihnen, da wir einmal endliche, sinnlich geistige Wesen sind, denen völlig deutliche Erkenntnis nur in sehr beschränktem Maße vergönnt ist, eine eigene, gleich berechtigte Stellung neben der Wahrheit und ihrer Erkenntnis zukommt. Seine Auffassung der Kunst hat noch viel länger vorgehalten als seine berühmte Definition eines Gedichtes. Mendelssohn teilt dieselbe Anschauung und ihren letzten klassischen Ausdruck hat sie in Schillers „Künstlern" gefunden.

Baumgarten giebt das Programm seiner Ästhetik in § 71, 74, 75. Er will an Stelle der seitherigen Poetiken und Rhetoriken, die nur ein unwissenschaftliches Aggregat von Regeln seien, eine Theorie des schönen Denkens geben, die, indem sie zu den Quellen und dem Wesen der Schönheit wie des Erkennens zurückgeht, die gleichmäßige sichere Grundlage für alle freien Künste werden soll. Er will die Ästhetik zum Rang einer wirklichen Wissenschaft erheben; er will aus sicheren Definitionen mittelst einer wohlgeschlossenen Kette von Axiomen und Schlußfolgerungen die Grundprobleme des schönen Denkens lösen. Die Ausführung entspricht nach beiden Seiten diesem Programm gar wenig. Seine Ästhetik ist keine Grundlage für das gesamte Gebiet des Schönen und der Kunst. Von dem Naturschönen sieht er schon nach seiner Definition der Ästhetik als theoria liberalium artium § 1 prinzipiell ab und berührt es im ganzen Werke auch nicht mit einer Silbe. Aber

auch auf Malerei und Plastik, auf Musik und Tanz nimmt er keinerlei direkte Rücksicht. In der That ist sein Werk nur eine Theorie der Poetik und Rhetorik und zwar vorwiegend der letzteren; dies zeigt sich schon äußerlich darin, daß rein rhetorische Partien wie über die Figuren, Beweise u. dgl. einen so großen Raum einnehmen. So haben schon die Zeitgenossen geurteilt, wie wir aus der trefflichen Besprechung Mendelssohns sehen, auf die wir später ausführlich zurückkommen werden. Aber auch das andere Versprechen, die ganze ästhetische Theorie aus einigen sicher gestellten Begriffen mittelst einer zusammenhängenden Kette von Schlußfolgerungen abzuleiten, hat er nicht gehalten. Er entnimmt vielmehr sämtliche einschlägige Begriffe den üblichen Rhetoriken und Poetiken und seine Thätigkeit besteht zumeist darin, daß er diese Begriffe ins endlose spaltet und die so gewonnenen Formeln in seinen zahllosen Fächern unterbringt.

Die eigentliche Darstellung seiner Theorie eröffnet er mit der Untersuchung über die Vorbedingungen des „schönen Denkens" d. h. des künstlerischen Schaffens, über die dazu erforderlichen natürlichen Anlagen und ihre Ausbildung durch Übung und theoretische Unterweisung. Es ist das der Abschnitt über den caracter felicis aesthetici § 28—114, ein Abschnitt, der neben vielem Allbekannten manchen trefflichen Gedanken enthält. Da das „schöne Denken" die den lebendigen Kräften des schönen Geistes genau entsprechende Äußerung derselben ist, so sucht Baumgarten den Charakter des schönen Geistes durch Aufzählen der geistigen Erfordernisse desselben oder, wie er sich ausdrückt, der näheren Ursachen des schönen Denkens in der Seele genauer zu bestimmen. Er führt vier Haupterfordernisse an: natürliche Anlage, Übung, theoretische Unterweisung, Begeisterung, wozu dann noch die sorgsame Ausfeilung des schönen Werkes kommen muß.

Das erste Erfordernis ist die angeborene Naturanlage der ganzen Seele zum schönen Denken (aesthetica naturalis connata, dispositio naturalis animae totius ad pulcre cogitandum). Es bezeichnet einen gesunden und richtigen Sinn, daß Baumgarten dies als das Erste und Wichtigste ansieht und an die Spitze seiner Erörterung stellt. Hiezu gehört nun erstens ein angeborener schöner Geist (ingenium venustum et elegans connatum). Es ist ein solcher, dessen untere Seelenvermögen leicht erregt werden und in richtigem Verhältnis untereinander zum schönen Denken zusammenstimmen. Ferner gehören dazu die rechte natürliche Beschaffenheit der unteren Seelenkräfte: a Große Schärfe der sinnlichen Wahrnehmung; hiedurch wird dem schönen Denken der Stoff aus der sinnlich wahrnehmbaren Außenwelt, wie aus den durch den inneren Sinn zu erfassenden mannigfachen Vorgängen des

Seelenlebens selbst zugeführt. b. Natürliche Anlage der Einbildungskraft; der schöne Geist muß εὐφαντασίωτον sein; indes Baumgarten versteht hierunter nur die Fähigkeit gehabte Sinneseindrücke und innere Erfahrungen mittelst des Gedächtnisses sich wieder vorzustellen, somit nur die reproduktive Phantasie. c. Natürliche Anlage zum Scharfsinn (perspicacia); sie hat den durch die Sinne und die Phantasie beschafften Stoff gleichsam zu polieren d. h. ihm die schöne Proportion zu geben. d. Natürliche Anlage zur Wiedererinnerung und Gedächtnis. e. Poetische Anlage d. h. produktive Phantasie in sehr hohem Grade; von ihr haben die Poeten ihren Namen bekommen; ihre Thätigkeit besteht darin, aus den vorhandenen Einbildungen neue zu kombinieren. f. Natürliche Anlage zu feinem Geschmacke; dieser ist neben dem Scharfsinn der niedere Richter über die Empfindungen, Einbildungen und Erdichtungen, so oft es nicht im Interesse der Schönheit liegt, daß sie durch den Verstand beurteilt wird. Baumgarten nimmt somit mit Bodmer und Gottsched an, daß auch der Verstand als solcher in Sachen der Schönheit zu urteilen hat, während doch nach seinem System die Schönheit als das Gebiet der verworrenen Erkenntnis nicht dem Verstande, sondern nur dem Analogon desselben zufällt. g. Natürliche Anlage zum Vorhersehen und Vorhersagen; nach ihr wurden die Dichter bei den Alten Seher (vates) genannt. h. Natürliche Anlage des Bezeichnungsvermögens d. h. die Fähigkeit die Vorstellungen auch schön vorzutragen. Da die Schönheit nach Baumgarten etwas Zusammengesetztes ist und in dem Einklang der Teile zum Ganzen besteht, so hebt er jedesmal ausdrücklich hervor, daß eine jede dieser natürlichen Anlagen immer nur im richtigen Verhältnis zu den übrigen vorhanden sein und sich äußern dürfe.

Schon § 28 verlangt er zum schönen Denken eine entsprechende Beanlagung der ganzen Seele. Das ist sachlich ebenso richtig als mit der Voraussetzung seines Systems, das Schönheit und Kunst ausschließlich der niederen Sphäre des geistigen Lebens zuweist, unverträglich. Ja er führt als zweites Haupterfordernis eines schönen Geistes auch die höhere Erkenntnisthätigkeit selbst an. Sie ist nach ihm erforderlich, sofern Verstand und Vernunft vermöge der Herrschaft der Seele über sich selbst oftmals viel zur Erregung der niederen Seelenvermögen beitragen, ja die harmonische Zusammenwirkung der letzteren oft nur durch die Verwendung von Verstand und Vernunft erreicht wird. Es liegt hierin die Erkenntnis, daß das, worin der Einklang der Teile zum Ganzen, die Anordnung derselben, also das wesentlichste Stück der künstlerischen Thätigkeit besteht, gar nicht Sache des niederen Seelenvermögens ist. Er erkennt auch, daß hiebei Verstand und Vernunft

in anderer Weise verfahren als bei der wissenschaftlichen Forschung und Darstellung. Es ist somit nicht Verstand und Vernunft im eigentlichen Sinne, was er hiebei thätig sein läßt, sondern nur ein Analogon derselben und er gebraucht hiefür die Ausdrücke „Schönheit des Verstandes“ und „Schönheit der Vernunft“. Unter der ersteren versteht er Methaph. § 637 das Talent oder die Fähigkeit, die Schönheit der Teile auf eine harmonisch schöne Weise zu ordnen, unter der anderen die Fähigkeit den Causalzusammenhang auf sinnlich klare Weise darzustellen. Die Beihilfe der höheren Seelenvermögen ist nach ihm besonders da erforderlich, wo der schöne Geist von der Wirklichkeit, wie sie in den Sinneswahrnehmungen des Augenblicks und in den Einbildungen der Vergangenheit vorliegt, abstrahierend einen höchsten Zustand im Guten wie im Schlimmen darstellen will. Er meint mit diesen gewundenen Ausdrücken die Idealisierung der Wirklichkeit, die also nach ihm ein Werk des höheren, nicht des niederen Erkenntnisvermögens ist. Was das Verhältnis der niederen oder höheren Seelenkräfte beim schönen Denken betrifft, so müssen natürlich die ersteren überwiegen. Zu einem geborenen Ästhetiker gehört ferner nach der Zweiteilung des menschlichen Geistes und dessen untrennbarer Zusammengehörigkeit neben dem schönen Geiste auch noch ein entsprechendes Verhältnis des Begehrungsvermögens, das angeborene ästhetische Temperament (temperamentum aestheticum connatum) d. h. ein solches Verhältnis der Neigungen und Triebe, vermöge dessen er leichter zum schönen Denken veranlaßt wird. Er verlangt damit, daß der Sinn des schönen Geistes auf höhere Gegenstände gerichtet sein müsse. Als solche bezeichnet er in aufsteigender Wertfolge: Geld, Macht, Arbeit, Muße, äußere Genüsse, Freiheit, Ehre, Freundschaft, kräftige Gesundheit, die Schattenbilder der Tugend, die schöne Erkenntnis mit ihrer Begleiterin, der liebenswürdigen Tugend und die höhere Erkenntnis mit ihrer Begleiterin, der ehrwürdigen Tugend. Das ästhetische Temperament besteht somit nach ihm in einer gewissen Hoheit der Gesinnung (magnitudo pectoris connata), einem angeborenen Trieb, der auf das wirklich Große gerichtet ist und damit die Garantie bietet, daß er auch zum Größten d. h. zum Streben nach den wirklich sittlichen Gütern sich erheben werde. Für die Art, wie Baumgarten einfach empirische Begriffe aufgreift und lose an sein System anschließt, ist bezeichnend, daß er an seine Fassung vom sittlichen Temperament nun eine Ausführung über die Temperamente im vulgären Sinne anknüpft, wiefern sie für die Dichtkunst geeignet sind — auch dies nach den Schweizern.

Die natürliche Anlage nun entwickelt sich erst durch regelmäßige Ausbildung; ohne sie muß jene verkümmern. Die dazu gehörigen

Übungen müssen in der richtigen Übereinstimmung unter einander stehen, ebenso die Ausbildung der geistigen und der sittlichen Anlage. Eine Vernachlässigung der einen auf Kosten der anderen ist stets von Nachteil für das schöne Denken. Als gute Vorübung hiefür empfiehlt er besonders das Lesen der besten schönwissenschaftlichen Werke und zwar neben den Lateinern die der Franzosen.

Gallis ingenium, Gallis dedit ore rotundo
Musa loqui

travestiert er die bekannte Horazstelle. Auch er sah, wie damals fast noch allgemein üblich, in den Franzosen die modernen Griechen. Dann muß sich der Jünger der Poesie in Nachbildungen jener Muster versuchen. Weiter muß dazu kommen die disciplina aesthetica, die „schöne Gelehrsamkeit“ d. h. der für einen schönen Geist erforderliche Umfang von gelehrtem Wissen. Hiezu rechnet er: die Lehre von Gott, der Welt und dem Menschen zumal nach seiner moralischen Seite; ferner Geschichte, auch Mythologie, Altertümer u. a. Zu der üblichen Forderung des Humanismus tritt somit bei ihm noch die philosophische Schulung hinzu. Doch hat der schöne Geist nur soweit darauf einzugehen, als sie sich auf sinnlich schöne Weise darstellen lassen. Weiter ist für die Ausbildung des schönen Geistes erforderlich die Theorie der Kunst als der Gesamtheit der wohlgeordneten Regeln (complexus regularum ordine dispositarum). Für die Bedürfnisse des Redners, Dichters, Musikers u. s. w. ist längst durch Handbücher der Poetik, Rhetorik, Musik gesorgt; aber noch fehlt eine allgemeine sichere philosophische Grundlage für das gesamte Gebiet der schönen Wissenschaften; und eine solche ist weit wichtiger als eine Anleitung zu einer einzelnen Kunst. Eine solche Theorie vermag selbstverständlich die natürliche ästhetische und sittliche Anlage, die eigenen Übungen, die allgemeine Bildung des Geistes nicht zu ersetzen und keinen Redner, Dichter, Musiker u. dgl. zu bilden. Aber wo jene Voraussetzungen einmal gegeben sind, ist sie von großem Werte.

Ein wichtiges Kapitel ist für uns der Abschnitt über die ästhetische Begeisterung, impetus aestheticus § 78—80. Sie besteht darin, daß unter gegebenen günstigen Umständen die erregtere Natur die bisher toten niederen Seelenkräfte zum wirklich schönen Denken erweckt, so daß sie in sichtbarem Einklang unter einander sich lebendiger und kräftiger äußeren als bei anderen Menschen bei derselben Gelegenheit, oder bei dem gleichen Menschen höhere Leistungen als sonst bewirken. Erkennbar ist ein solcher Zustand schon an dem rascheren Pulsschlag des seelischen Lebens. In solchem Zustande der Begeisterung spannt die ganze Seele ihre sämtlichen Kräfte, besonders

aber die niederen an, so daß gleichsam der ganze Untergrund der Seele (fundus animae) aufsteigt und höher anstrebt und zu Leistungen befähigt, für die wir selbst, wie andere, uns vorher nicht für fähig gehalten haben. Nach dieser trefflichen Stelle zählt nun Baumgarten in seiner Weise die äußeren Veranlassungen zum schönen Denken auf und zwar sowohl nach der jeweiligen Stimmung des Geistes, wie nach der Lage oder Stellung des Leibes (pro positu corporis); letzteres ist ja im Leibnitzischen System von der allergrößten Wichtigkeit, sofern von der Lage des Leibes die Art, wie die Seelenmonade die Welt wiederspiegelt, wesentlich bedingt ist. Baumgarten kommt daher immer wieder auf diesen Punkt zurück. Wir greifen hier nur einiges besonders Bezeichnende heraus. So rechnet er hieher eine lebhafte Bewegung des Körpers, besonders Reiten, und meint, hiedurch sei wohl die Sage vom Pegasus entstanden, der durch seinen Hufschlag die Quelle der Dichtkunst, die Hippokrene, erschlossen habe. Ferner wirkt anregend eine sorglos freie Muße, wenn der Geist frei durch liebliche Gefilde schweifend in glücklicher Einsamkeit dem Anhauch göttlichen Geistes sich öffnet. Das ist es wohl, was die Alten auf dem Helikon weiden, auf dem Parnaß träumen nannten. Auch ein Trunk aus einer edlen Quelle wirkt begeisternd, wie das bei der Aganippe und nach dem Bericht der Naturforscher auch heute noch bei mancher Quelle der Fall ist. Andere, meint er, werden wohl mit Horaz einen guten Trunk Weines vorziehen. Für keusche Naturen wirkt der Anblick eines lieblich lächelnden vis-à-vis poetisch anregend. Hat der geliebte Gegenstand etwa die Stadt verlassen, so eilen auch sie fort in Berge und Wälder, und erblicken sie hier ihren Gegenstand: „lieblich lächelnd, lieblich redend, so heben sie an zu dichten, zu singen, zu musizieren, zu schreiben, zu malen“. Die eigentliche Zeit des schönen Denkens ist die Jugend; denn hier herrscht die Einbildungskraft vor; und wie die niederen Seelenkräfte in der Entwicklung des geistigen Lebens zuerst hervortreten, so nehmen sie auch zuerst wieder ab. Die poetische Begeisterung ist erforderlich für die erste Konzeption und den Entwurf des Ganzen; die Ausarbeitung im einzelnen, die Verbesserung und Ausfeilung macht sich leichter bei nüchternem Verstande und mit bewußter Anwendung der Kunstregeln.

Das ästhetische Denken muß in erster Linie natürlich sein. Als man das Wesen des schönen Denkens und seiner vielen Gegenstände noch nicht genauer erkannt hatte, glaubte man als einziges Prinzip desselben die getreue Nachahmung der Natur aufstellen zu dürfen. Die Natürlichkeit ist vielmehr nichts anderes als das den eigenen natürlichen Anlagen, der Natur des Gegenstandes, dem Charakter der

Leser oder Zuhörer angemessene schöne Denken. Es ist zu bedauern, daß Baumgarten diesen Begriff der Naturwahrheit nicht näher ausgeführt hat.

Nachdem er die subjektive Seite, den Charakter eines schönen Geistes, geschildert, geht er daran die objektiven Eigenschaften der Schönheit des Denkens eingehend zu untersuchen, wobei er freilich wiederum die subjektive Voraussetzung beim Künstler beizieht. Als solche zählt er sechs auf: 1) Reichtum der sinnlichen Erkenntnis, 2) Größe, 3) Wahrheit, 4) Klarheit oder das ästhetische Licht, 5) die ästhetische Gewißheit, 6) das Leben der sinnlichen Erkenntnis. Je mehr diese Erforderniße sich vereinigt beisammen finden, ein desto höheres Maß von Schönheit wird dadurch erreicht. Doch kann und muß natürlich in dem einzelnen bestimmten Fall das eine Erfordernis mehr hervor, das andere mehr zurücktreten, um die charakteristische Schönheit einer bestimmten Art des schönen Denkens und der schönen Gedanken zur Erscheinung zu bringen. Baumgarten behandelt nun die objektive und subjektive Seite neben und oft auch ohne rechte Sonderung durcheinander.

Erstes Erfordernis des schönen Denkens ist der Reichtum der sinnlichen Erkenntnis (ubertas aesthetica § 115—176). Er ist entweder ein absoluter, der für das schöne Denken überhaupt, oder ein relativer, der nur für bestimmte Arten desselben erforderlich ist. Er ist ferner entweder ein objektiver, Reichtum der Sachen d. h. des Inhalts, oder ein subjektiver, Reichtum und Fruchtbarkeit des schönen Geistes. Zuerst wird von dem Reichtum des Stoffes gehandelt. Der schöne Geist muß in erster Linie einen ästhetisch reichen Stoff wählen. Dieser muß innerhalb des ästhetischen Horizontes liegen. Baumgarten unterscheidet nämlich den logischen und den ästhetischen Horizont. Wie der erstere das auch für einen mittelmäßigen philosophischen Kopf deutlich Erkennbare umfaßt, so letzterer das, was auch ein mittelmäßiger ästhetischer Kopf schön zu denken vermag. Unter dem ästhetischen Horizont liegt alles, was ein mittelmäßig schöner Geist nicht aus der Dunkelheit in ein schönes Licht zu erheben vermag; wer solche Stoffe wählt, wird notwendig in den Fehler der Dürftigkeit verfallen. Über dem ästhetischen Horizont liegt alles, was nur der höheren deutlichen Erkenntnis zukommt und ein mittelmäßiger ästhetischer Geist dem analogon rationis nicht zu sinnlich klarer Erkenntnis zu bringen vermag. Doch giebt es viele Gegenstände, die dem logischen und ästhetischen Horizont gemeinsam sind, besonders aus der Theologie, Ethik, Physik, Geschichte. Natürlich ist die Behandlung eine verschiedene; der Logikus faßt die inneren wesentlichen Merkmale zusammen, der Ästhetikus

breitet die äußeren, in die Sinne fallenden, für das analogon rationis d. h. für die innere Anschauung aus; jener giebt begriffliche Entwicklung, dieser Illustration durch Beispiele. Wo es nicht gelingen will einen gegebenen Stoff aus eigenen Mitteln fruchtbar zu entwickeln und reich zu gestalten, da empfiehlt Baumgarten Nachahmung eines berühmten Originals, aber diese darf keine sklavische sein, vielmehr eine männliche, selbständige, in der Art wie Virgil den Homer und Theokrit, Terenz den Menander nachgeahmt hat. Auch diese Stelle erinnert wie so vieles auffallend an Vida, den Baumgarten sicher gekannt hat und frei benützt. Als anderes Mittel einen armen Stoff reich zu gestalten, bezeichnet er die Topik als die Kunst der Erfindung, wie sie in der antiken Rhetorik so breit behandelt wurde. Auch er widmete ihr einen eigenen Abschnitt. Er glaubt zwar, ähnlich wie die Schweizer, nicht recht an die Ergiebigkeit dieses Mittels. Doch empfiehlt er vor der Behandlung eines gegebenen Themas an sich die Frage zu richten: habe ich den Gegenstand oftmals selbst gefühlt und zwar an demselben viel ästhetisch Würdiges und Wahrscheinliches mit solcher Klarheit, daß ich es lebhaft darstellen kann? Und, wenn die Empfindung nicht mehr gegenwärtig ist: kann ich mir mittelst der Phantasie eine klare Einbildung davon machen? Baumgarten dringt so im Anschluß an die Schweizer nicht bloß auf Anschaulichkeit, sondern auch auf eigene innere und äußere Erfahrung, auf eigenes Erlebnis.

Ist der gewählte Stoff an sich reich und fruchtbar, so muß noch der reiche fruchtbare Kopf hinzukommen, d. h. die subjektive Fähigkeit, diesen objektiven Reichtum für die Anschauung fruchtbar zu entwickeln und zu gestalten. Wie Baumgarten schon den Begriff des objektiven Reichtums nicht begrifflich entwickelt, sondern uns mit dem Abtrag aus der antiken Rhetorik und einzelnen praktischen Regeln abspeist, so auch bei diesem Kapitel. Er giebt uns nur, wie er seinen Vorgängern selbst vorwirft, eine äußerliche Zusammenstellung von Regeln, die weder original noch inhaltlich bedeutend sind. Da die ästhetische Gesichtsweite wie die physische individuell verschieden, ja auch bei derselben Person zu verschiedenen Zeiten und bei verschiedener Stimmung bald weiter, bald enger ist, so ergiebt sich hier als Hauptregel das Horazische A. P. 38—40.

Sumite materiam vestris, qui scribitis, aequam
Viribus et versate diu, quid ferre recusent
Quid valeant humeri.

Vor allem muß der schöne Geist zuvor genau untersuchen, ob er für das spezielle Fach oder den speziellen Stoff die erforderliche Begabung besitze; ob er sich durch Übungen gehörig darauf vorbereitet habe; ob

er die für seinen Stoff erforderlichen Spezialkenntnisse besitze; endlich auch, ob er in der rechten Stimmung sei, ohne die nichts Vortreffliches geschaffen werden kann.

Ist nun so Reichtum des Stoffes und Fruchtbarkeit des schönen Geistes vorhanden, so gilt es, aus der reichen Fülle das herauszugreifen, aus dem sich ein abgerundetes, vollendetes Kunstwerk schaffen läßt. Alles, was unbeschadet der Schönheit des Ganzen fehlen kann, muß wegbleiben, weil es zerstreut und die Gesamtwirkung beeinträchtigt. Er bezeichnet dies als Forderung der Kürze, die er in seiner Weise wieder in eine Menge von Unterarten zerlegt. Diese Kürze darf aber keine logische, sondern muß eine ästhetische sein: eine schöne Darstellung darf wohl Fülle und Breite haben; nur müssen die einzelnen Züge sämtlich zur Gesamtwirkung zusammenstimmen. Nicht um äußerliche Länge und Kürze handelt es sich, sondern um den Eindruck auf den Geist: eine noch so lange und breite Darstellung kann uns kurz erscheinen, wie ein anmutiger Weg, auch wenn er weiter ist, uns weniger ermüdet als ein reizloser kürzerer. Hauptforderung für die Darstellung ist die ästhetische Sparsamkeit. Nur so viel Schönheit darf den einzelnen Teilen zu teil werden, als die Schönheit des Ganzen zuläßt.

Das zweite Erfordernis des schönen Denkens ist die ästhetische Größe (magnitudo aesthetica § 177—422). Sie begreift in sich: 1) die Größe und Wichtigkeit der Gegenstände; 2) die der ihnen entsprechenden dichterischen Auffassung und Darstellung und 3) die Fruchtbarkeit beider. Erst nachdem er diese Einteilung gegeben, giebt er eine Definition des Begriffs und zwar nicht eine eigene, sondern die von Longin nach einer lateinischen Übersetzung. „Das ist wahrhaft groß, was uns nur zuweilen in der Anschauung oder im Denken entgegentritt und das nicht leicht wieder aus unserm Geist entschwindet, sondern in sicherer und unzerstörbarer Erinnerung festgehalten wird.“ Statt nun diesen fremden Satz zu erläutern oder eine eigene Definition anzuknüpfen, macht er alsbald in gewohnter Weise einen Seitensprung auf eine Horazstelle

Ingenium cui sit, cui mens diuinior, atque os
Magna sonaturum, des nominis huius honorem,

um die Bemerkung anzuknüpfen, daß zu einem rechten Dichter, Maler, Musiker u. s. w. ein höherer, göttlicher Geist und zugleich ein entsprechendes Talent der Darstellung erforderlich sei. Dann kommt in gewohnter Weise die Schablone: die ästhetische Größe zerfällt, wie der ästhetische Reichtum, in 1) absolute, die für das schöne Denken überhaupt erforderlich ist; 2) relative, die es für gewisse Arten

ist. Die relative wiederum hat verschiedene Grade. Als Einteilungsprinzip legt er die grammatische Schablone: Positiv, Komparativ, Superlativ zu Grund. Eine weitere Einteilung ist die in natürliche und moralische Größe, je nachdem ein Gegenstand Beziehung zur Willensfreiheit hat, oder nicht. Letzterer giebt er den Namen ästhetische Würde. Als Maßstab für sie will er nicht den der christlichen Heiligkeit anlegen, sondern er will sie nur als die unerläßliche Vorbedingung eines jeden Kunstwerks betrachtet wissen, ohne die auch das Analogon der Vernunft die Häßlichkeit, die auch die vorhandenen Schönheiten eines Kunstwerks entstellt, nicht zu erkennen vermag. Er behandelt hiebei ein Lieblingsthema der Zeit, wieweit sittliche Gesinnung und Haltung des Dichters sich in seinen Werken wiederspiegeln müsse. Er führt die damals allgemein zitierte Stelle von Catull an:

Castum esse decet pium poëtam
Ipsum, versiculos nihil necesse est.

und entscheidet sich natürlich nach der entgegengesetzten Seite. Auch er betont den sittlichen Charakter der Poesie; aber er ist weit davon entfernt, wie mehrfach die Schweizer und Gottsched, die Poesie zur Dienerin der Moral zu degradieren. Keiner hat wie er damals die selbständige, auch der Sittlichkeit gegenüber ihr eignes Recht wahrende Stellung der Poesie anerkannt. Daß er, der hervorhebt, daß das Schöne und die Kunst den ganzen Menschen in seiner Totalität ergreife, der Poesie nicht gestatten kann, das sittliche Gefühl zu verletzen, ist selbstverständlich und es ist einfach ein Faktum, was er lehrt, daß das sittlich Anstößige zugleich auch die ästhetische Wirkung eines Kunstwerks, eben vermöge jener Einheit des menschlichen Geistes, notwendig mit beeinträchtige. Wir sehen in dieser Auffassung einen kerngesunden Zug seiner aus Unverstand so viel geschmähten realistischen Richtung. Bei Besprechung der ästhetischen Würde macht Baumgarten die Bemerkung, der nationale Charakter einzelner Völker, wie der Römer und der Deutschen, erblicke in ihr eine der vornehmsten Schönheiten im schönen Denken. Er will die Stelle Ciceros pro Murena c. 23, wonach der Römer von einem Kunstwerk hervorragende Würde und Nützlichkeit verlangt, auch für die deutsche Nation als gültig betrachtet wissen. Auch sonst liebt er es, die Deutschen in Parallele mit den ernsten Römern, die geistreichen Franzosen in Parallele mit den Griechen zu setzen. An die Bemerkung eines alten Schriftstellers über die den Römern versagte Eleganz und Zierlichkeit, welcher diese ihrerseits Kraft und Würde entgegenzustellen haben, knüpft er eine interessante Vergleichung des deutschen und des französischen Nationalcharakters an. Auch hier erscheint also eine eigene selbständige Beobachtung noch in

abhängiger Gebundenheit an die Bemerkung irgend eines antiken Schriftstellers. Es ist das nicht bloß für Baumgarten, sondern für die deutschen Gelehrten jener Zeit überhaupt bezeichnend. In Frankreich wie in England hatten sich die gelehrten Kreise von dieser Abhängigkeit längst emanzipiert. Wenn Baumgarten in obiger Bemerkung dem deutschen Geschmack und der deutschen Poesie vorzugsweise den Charakter der Würde zueignet, so mag er dabei wohl an Haller, vielleicht auch an Klopstock, auf die er in seinen mündlichen Erläuterungen Bezug nahm, gedacht haben. Auch die ästhetische Größe und Würde ist entweder objektiv oder subjektiv. Letzteres nennt er die ästhetische Großmut: sie besteht in dem Entschluß und der Fertigkeit einen gegebenen Gegenstand stets groß und würdig zu denken und darzustellen.

Dann handelt er § 191—328 von der objektiven Größe, d. h. der Größe des Stoffs und zwar unterscheidet er wiederum eine absolute und relative. Auch hier teilt er in der für ihn so bezeichnenden Weise rein äußerlich quantitativ ein in: niedere, mittlere und hohe oder erhabene Stoffe. Auf moralischem Gebiet ergiebt sich dem entsprechend: die schlicht-einfache, die edle und die heroische Lebensart. Hierauf ist er offenbar durch die Unterscheidung der drei Stilarten gekommen. Die Art, wie er sein Thema weiter behandelt, ist wahrhaft trostlos und öde. Die Erörterung spinnt sich mühsam an abgerissenen Stellen aus lateinischen Schriftstellern hin. Es findet sich kaum ein eigener fruchtbarer Gedanke darin. Aus der trostlosen Öde dieser rein formalistischen Behandlung heben wir nur eine wiederum für seinen realistischen Sinn sprechende Bemerkung heraus. Der Künstler, sagt er, hat keine allgemeinen Typen darzustellen, sondern individuell lebendige Gestalten, den Menschen, wie er bestimmt ist durch seinen natürlichen Charakter, seinen Lebensberuf, Alter, gesellschaftliche Verhältnisse, Stellung in der Familie, Staat, Volk und auch diese Verhältnisse nicht abstrakt und allgemein, sondern in denkbar möglichst großer Bestimmtheit gezeichnet (§ 212).

Sodann handelt er in dritter Linie von der richtigen künstlerischen Auffassung und Darstellung des betreffenden Stoffes und zwar wieder zuerst im allgemeinen, dann im besonderen § 217—328. Zuerst handelt er im allgemeinen von der dem großen Gegenstand völlig angemessenen Darstellungsweise und von den zwei entgegengesetzten Ausschreitungen, der kriechenden und der schwulstigen Schreibart βάθος und tumor, deren einzelne Arten er nun in gewohnter Weise registriert; dann von den drei Stilgattungen und ihren zweifachen Ausschreitungen. Er entnimmt auch hier die Einteilung einfach der antiken Rhetorik, die

bekanntlich die niedere, mittlere und erhabene Stilgattung unterscheidet. Beachtenswert ist hier höchstens die freilich keineswegs neue Bemerkung, daß diese drei Stilgattungen nicht gesondert zu verwenden seien, daß sie vielmehr zumal in größeren Werken mit einander abzuwechseln haben. Die weitere Ausführung, die sich ganz an die antike Rhetorik anschließt, übergehen wir. Von Interesse für uns ist nur der Abschnitt über das Erhabene (§ 281—328), weil gerade dieser Begriff seit Boileau so viel erörtert worden war. Wir kennen den Versuch Bodmers über das Erhabene und werden später auf die bald nach unserer Stelle fallende Untersuchung des jungen Mendelssohns über diesen Begriff zu sprechen kommen. Die Frage ist: hat der Philosoph Baumgarten sich von dem unwissenschaftlichen Gerede Longins freizumachen und eine psychologische Analyse des Begriffs des Erhabenen zu geben vermocht, wie es der so gering geschätzte „Popularphilosoph" Mendelssohn wirklich gethan hat? Der Vergleich fällt völlig zu Ungunsten des Schulphilosophen und zu Gunsten des „Dilettanten" aus; und zwar nicht bloß in diesem einzigen Punkte, sondern überall, wo sie die gleichen Gegenstände behandeln, wenigstens auf dem Gebiete der Ästhetik. Er definiert den erhabenen Stil — denn nur für diesen verwendet er die Bezeichnung erhaben — als die den großen Gegenständen völlig entsprechende Darstellung, als das Korrelat der heroischen Denkart und Tugend. Statt einer eingehenden Ausführung über den Charakter dieses Stils bekommen wir auch hier wiederum nur eine an Cicero und Longinstellen angeknüpfte Nomenklatur der verschiedenen Unterarten. Nur an einer Stelle kommt er einer richtigen Auffassung nahe, wenn er sagt, der Eindruck des Erhabenen sei der, daß zuerst unsere Sinnen überrascht werden, wir zuletzt aber nicht bloß keine Unlust, sondern sogar Bewunderung empfinden und uns danach hingezogen fühlen. Es ist das offenbar der Ausführung Bodmers entnommen. In dem Abschnitt über die zwei entgegengesetzten Ausschreitungen des Erhabenen schließt er sich aufs engste an Werenfels an, dem er übrigens an Feinheit des Geschmacks und der Darstellung nicht gleichkommt.

Auch die subjektive ästhetische Größe (gravitas et magnanimitas aesthetica) behandelt er meist im Anschluß an Stellen aus den Alten besonders aus Longin. Sie muß nicht bloß angeboren, sondern durch Selbstbildung zur andern Natur geworden sein und das Herz so schwellen, daß auch beim Zuschauer oder Zuhörer das Streben nach Höherem erweckt wird. Dichter, denen diese ideale Richtung fehlt, nennt er Reptilien des Parnasses. Auch die ästhetische Großmut teilt er nach den drei Stilgattungen in drei Arten ein: den niederen Gegenständen (tenuia) entspricht die schlichte bürgerliche Ehrbarkeit der Gesinnung;

den mittleren (mediae res) der ästhetische Adel der Gesinnung. Der Adel des Geschlechts soll nicht ausgeschlossen, noch sein Wert verkannt werden; aber er muß mit Adel der Gesinnung verbunden sein. Wir haben hier die bekannte akademische Erörterung über den Vorzug des Seelenadels vor dem Geburtsadel, wie sie mit dem ersten Auftreten der Renaissance in den humanistischen Kreisen üblich geworden und dann einige Jahrhunderte später bei uns ein sehr beliebtes Thema geblieben ist. Die höchste Stufe bezeichnet die heroische und majestätische Sinnesart. Ihr Gebiet ist das Erhabene. Sie wählt im ästhetischen Denken die erhabensten Gegenstände; sie stellt sich im Gebiet der Freiheit die Aufgabe, die sittliche Vollkommenheit (Tugend) in ihrer ganzen Majestät direkt darzustellen. Der Deutsche ist auf all diesen drei Gebieten zu Hause und so mag er sich wohl trösten, daß ihm des Franzosen feines und geistreiches Wesen versagt ist.

Das dritte Erfordernis im schönen Denken ist die ästhetische Wahrheit oder Wahrscheinlichkeit der Erkenntnis (§ 423—613). Dieser Abschnitt ist für uns der wichtigste, weil Baumgarten hier von der Dichtkunst direkt handelt. Ihm sind besonders auch die schiefen und falschen Darstellungen bei Zimmermann und Schasler entnommen. Ästhetische Wahrheit ist eine solche, die sinnlich oder durch das analogon rationis erkannt wird. Was darunter und darüber liegt, fällt nicht in ihr Gebiet. Sie verlangt in erster Linie absolute und hypothetische (respektive, äußerliche) Möglichkeit, soweit letztere durch das analogon rationis wahrgenommen wird. Hypothetisch möglich ist ein Ding, sofern es nicht bloß an sich (absolut), sondern auch im Zusammenhang mit anderen Dingen als möglich erscheint. Ferner erfordert sie Zusammenhang zwischen Grund und Folge, Ursache und Wirkung, sofern der Zusammenhang sinnlich zur Erscheinung kommt. Jede Möglichkeit setzt als solche die Einheit des Begriffs oder der Sache voraus. Diese ist eine ästhetische, sofern sie phaenomenon ist d. h. für das analogon rationis zur Erscheinung kommt. Auch sie ist entweder eine absolute ihrer eigenen Bestimmungen; hierauf beruht die Einheit der Handlung, wenn der Gegenstand des schönen Denkens eine Handlung ist; oder eine hypothetische d. h. ihrer äußeren Beziehungen und Verhältnisse; hierauf beruht die Einheit von Ort und Zeit. Offenbar schweben ihm hier die drei Einheiten der Tragödie vor und es ist für seine ganze Art bezeichnend, wie er diese drei rein empirischen Begriffe aus seinem System abzuleiten oder vielmehr daran anzulehnen sucht.

Die Wahrheit ist entweder Wahrheit im engeren, eigentlichen Sinne oder heterokosmische Wahrheit. Im engeren Sinne

wahr ist, was nicht nur an sich möglich, sondern auch in dieser Welt wirklich ist; was in dieser Welt weder wirklich noch möglich, wohl aber in einer anderen, gedachten Welt möglich ist, ist heterokosmisch wahr. Falsch im weitesten Sinne ist, was in dieser Welt weder war, noch ist, noch sein wird, also das Nichtwirkliche. Falsch im engeren Sinne ist, was nach seinen inneren Bestimmungen oder seinen äußeren Beziehungen auch in einer anderen Welt nicht als möglich gedacht werden kann. Solches sind objektive Träume, Chimären und ihre Gesamtheit bildet die Welt der Utopie, die einen absoluten Widerspruch mit sich selbst in ihrem Schoße trägt.

Es handelt sich nun im schönen Denken zum geringsten Teil um völlig sichere Wahrheit: eine solche bilden fast nur die Empfindungen des inneren und der äußeren Sinne, wofern sie rein und unverfälscht sind, also die Erfahrungen im engsten Sinne. Im großen Ganzen ist die ästhetische Wahrheit nur Wahrscheinlichkeit und zwar Wahrscheinlichkeit nur für das analogon rationis, nicht für den Verstand und die Vernunft selbst. Das Gebiet der ästhetischen Wahrheit besteht so zum kleinsten Teil aus Selbsterlebtem, der weitaus größte Teil vielmehr aus Erdichtetem. Selbst das im eigentlichsten Sinne Wahre d. h. Wirkliche kann, wenn es in früherer Zeit oder an anderem Orte stattgefunden hat, nur vermittelst der Erdichtung dargestellt werden; noch mehr gilt dies natürlich vom Zukünftigen. Erdichtung entsteht nämlich durch Abstraktion und Kombination von Einbildungen. Die Erdichtungen sind entweder historische im weitesten Sinn, oder poetische d. h. heterokosmische. Zu den ersteren gehört nicht bloß das, was in dieser Welt wirklich ist, sondern auch das, was nach den bekannten Gesetzen dieser Welt in ihr möglich ist. Heterokosmische sind solche, die in dieser Welt weder wirklich noch möglich sind, wohl aber als Teile einer anderen Welt als möglich gedacht werden können. Baumgarten giebt nun den ersteren im schönen Denken den Vorzug, aber durchaus keinen prinzipiellen oder gar unbedingten, sondern mehr nur quantitativ d. h. er meint, das Gebiet der Wirklichkeit biete dem Dichter einen viel reicheren, umfassenderen Stoff, als die freie Erfindung seiner Phantasie, ähnlich wie Blackwell, der es freilich ganz anders zu begründen gewußt hat. Da diese wirkliche Welt die beste aller möglichen Welten ist, so wird der schöne Geist am besten daran thun, seine Stoffe aus ihr d. h. aus Natur und Menschenwelt zu entnehmen. Am nächsten liegt ihm die Darstellung der eigenen Empfindungen und das ist ein für ihn sehr dankbares aber freilich auch sehr beschränktes Gebiet. Er wird demnach zu Stoffen aus der Natur, aus der Erfahrung im weiteren Sinn, aus der Geschichte u. s. w.

greifen müssen und wird hier nicht bloß darstellen, was ist oder war, sondern auch, was nach dem bekannten Gesetze des Weltlaufs sein kann. Oftmals sieht sich der schöne Geist zu letzterem gezwungen; so z. B. wo die Geschichte schweigt, wie eine bestimmte Person in einem bestimmten Falle gesprochen oder gehandelt hat; hier darf er das nach dem bekannten Charakter seines Helden Wahrscheinliche erdichten; von dieser Art sind die meisten Reden der antiken Geschichtsschreiber. Ja Baumgarten gestattet Erdichtung selbst da, wo das eigentlich Wahre d. h. das Wirkliche gegen die ästhetische Einheit oder gegen die ästhetische Wahrscheinlichkeit verstößt, oder der zur Schönheit erforderlichen Fülle, Würde, Klarheit u. s. w. ohne den Schmuck der Erdichtung entbehren würde, und selbst dies läßt er noch als „historische Erdichtung" gelten. Sind so Erdichtungen im schönen Denken geboten, so muß man doch sehr darauf achten, daß man dabei nicht gegen die innere oder äußere Wahrscheinlichkeit verstößt. Die weitere Ausführung giebt nur die damals übliche Ausdeutung der bekannten Stellen aus dem Pisonenbrief. Breitinger ist doch wenigstens auf Aristoteles selbst zurückgegangen.

Sind die historischen Erdichtungen im weiteren Sinne im schönen Denken unerläßlich, so gestattet Baumgarten auch den poetischen d. h. den heterokosmischen das Bürgerrecht. Was nach dem bekannten Weltlauf nicht als möglich in dieser Welt gedacht werden kann, wohl aber in einer anderen vorausgesetzten möglichen Welt: derartige heterokosmische Erdichtungen sind poetische zu nennen, weil ihr Erfinder durch Erdichtung gleichsam eine neue Welt schafft. Der Inbegriff von poetischen Erdichtungen jeder Art, wie sie von mehreren schönen Geistern adoptiert sind, kann man die Welt der Dichter nennen. Hieher gehören die meisten Kosmoponien der Philosophen, die Kartesianische mit inbegriffen, die Theogonien der alten Theologen, die gesamte Mythologie, nicht nur die bekannte griechisch-römische, sondern die aller Völker von den Indern bis zur Edda, ein gut Teil der acta sanctorum und die kabbalistische Welt ꝛc. Innerhalb dieser Welt der Dichter nun befindet sich ein weites Gebiet von Chimären, d. h. von Erdichtungen die aller methaphysischen Wahrheit d. h. innerer Möglichkeit entbehren. Es ist das die utopische Welt. Dieser allerdings verweigert Baumgarten das Bürgerrecht im schönen Denken, aber nicht der anerkannten Sagenwelt ganzer Völker, noch den Gebilden der frei waltenden Phantasie des einzelnen Dichters, sofern sie nicht an innerem Widerspruch leiden. Als unterscheidendes Merkmal der utopischen von der berechtigten heterokosmischen Erdichtung bezeichnet er § 455 und 456 ausdrücklich das, daß erstere einen auch dem analogon rationis

klar erkennbaren innern Widerspruch enthält. Er beruft sich hiebei auf die bekannte Stelle im Eingang des Pisonenbriefes v. 9—23. Mit Verwerfung solcher Utopie wird Baumgarten vor gesundem Urteil wohl bestehen können. Die heterokosmische Dichtung bezeichnet er allerdings nur als schöne Ausnahme im schönen Denken, aber erkennt eben damit ihre volle Berechtigung an ihrem Orte voll an. Sie ist nach ihm in vielen Fällen durch den letzten und höchsten Zweck des schönen Denkens, die Darstellung der Schönheit als der in die Erscheinung tretenden Vollkommenheit geradezu geboten. Wir geben als Beleg für die Richtigkeit unserer Darstellung noch einiges aus seiner weitern Ausführung mit Beiziehung des Abschnitts über das studium veritatis aestheticum, wo er noch einmal auf die Sache zu sprechen kommt. Da die heterokosmische Erdichtung eine andere als die wirkliche, beste Welt zur Voraussetzung hat, so darf der Dichter allerdings nicht ohne Not d. h. nicht ohne zwingende Schönheitsgründe zu ihr greifen und er darf nur so weit von der wirklichen Welt abweichen, als es das Gebot der Schönheit verlangt. Leider giebt Baumgarten nicht ausdrücklich an, was er unter die heterokosmische Dichtung rechnet, er ist sich darüber selbst nicht klar gewesen. So viel ist sicher: er versteht zunächst darunter das Wunderbare, wie es in der Mythologie und Sage und ebenso in analogen Phantasiegebilden der einzelnen Dichter wie in der Tierfabel vorliegt. Jene Sagenwelt, wie sie sich bei allen Völkern in den Anfängen ihrer Geschichte vorfindet und durch Tradition ein festes Gepräge erhalten hat, hat nun eine normative Geltung für jede neue heterokosmische Erdichtung. Eine solche muß mit der anerkannten Welt der Sage eine ästhetische Einheit bilden, von da ihre Wahrscheinlichkeit erhalten d. h. sie muß eine analoge Erdichtung sein. Diese anerkannte poetische Welt bildet gleichsam die Brücke, die in die neue selbstgeschaffene Welt des einzelnen Dichters hinüberführt. Daher betont Baumgarten die Notwendigkeit des Studiums der Mythologie und zwar nicht bloß der griechisch-römischen, sondern der aller Völker und Zeiten für den Dichter. Diese Welt der Dichter bildet nun aber kein einheitliches in sich geschlossenes und zusammenhängendes System, sondern sie besteht aus einer Anzahl mehr oder weniger gesonderter Gebiete. Er meint damit die verschiedenen nationalen Sagenwelten. Eine heterokosmische Dichtung muß deshalb speziell mit dem ihr zunächst liegenden Teil jener Welt stimmen. Indes er versteht unter der heterokosmischen Dichtung durchaus nicht bloß die freien Gebilde der Phantasie, wie sie einerseits in den Mythen und Sagen der verschiedenen Völker, andrerseits in den willkürlichen Schöpfungen jedes neuen Dichters vorliegen, sondern auch

die freie poetische Gestaltung der realen Welt und Geschichte, sei es durch idealisierende Ausschmückung, sei es durch freie poetische Verbindung der Bestandteile eines Stoffes. Dies ergiebt sich aus § 585 und der Erläuterung dazu § 586—613, wo er die einzelnen Fälle aufzählt, in denen das heterokosmische Verfahren gestattet oder geboten ist. Als allgemeinen Satz stellt er auf, daß es dem realen vorzuziehen ist, wenn es ein größeres Maß von Reichtum, Größe, Wahrheit u. s. w. bietet. Die Geschichte, sagt er, bietet oft nicht genug individuelle Züge, als zur ästhetischen Abrundung des Bildes erforderlich ist: in diesem Fall ist es dem Dichter gestattet, solche frei dichtend zu ergänzen. Ferner haben die Erscheinungen der Geschichte und Wirklichkeit oft nicht genug Größe und Würde: diesen, allem Menschlichen anhaftenden Mangel darf und soll der Dichter beseitigen, indem er den unvollkommenen Ausdruck der Idee ideal steigert. Endlich sind in der Geschichte und Wirklichkeit die charakteristischen oder poetisch wirksamen Züge mit anderen gleichgültigen und störenden untermischt. Der Dichter muß demnach aus der diffusen Wirklichkeit ein geschlossenes einheitliches und anschauliches Bild einerseits durch Ausscheidung dieser indifferenten oder störenden Züge, andererseits durch Zusammenfassung und Steigerung der charakteristischen gestalten. Kurz die Poesie stellt die Dinge nicht dar, wie sie sind, sondern wie sie sein sollen; deshalb nennt sie Aristoteles philosophischer als die Geschichte. Endlich haben die Erscheinungen der Geschichte und Wirklichkeit oft nicht das rechte Maß ergreifender Wirkung; auch in diesem Falle hat die Dichtung ergänzend einzugreifen. In allen bisherigen Fällen handelt es sich also durchaus nicht um freie Gebilde der dichterischen Phantasie, sondern nur um ideale Gestaltung der realen Welt zum Zwecke größerer poetischer Wirksamkeit. Es ist klar, daß er hier unter heterokosmischer Erdichtung nicht die Verwendung mythologischer und allegorischer Figuren verstehen kann: denn hier, wo es sich um die echt künstlerische Verarbeitung der Wirklichkeit handelt, kann dies gar nicht in Betracht kommen. Ebenso ergiebt sich dies daraus, daß er nicht nur das Epos, sondern auch den Roman zur heterokosmischen Dichtung rechnet. Diese Auffassung des Heterokosmischen widerspricht vollständig seiner eigenen Definition desselben. Sie ist inhaltlich nichts als eine konfuse Wiedergabe dessen, was Breitinger in Abschnitt 6 über das Wunderbare und das Wahrscheinliche und Abschnitt 8 über die Verwandlung des Wirklichen ins Mögliche und Abschnitt 9 über die Kunst gemeinen Dingen das Ansehen der Neuheit beizulegen vorgetragen hat.

Der Begriff des Heterokosmischen selbst ist weit älter. Schon Scaliger und Leibnitz bezeichnen den Dichter als einen zweiten Gott,

als den Schöpfer einer anderen neuen Welt. Damit wollen sie aber die Dichtung überhaupt als die Welt des schönen Scheins von der realen Welt unterscheiden; der Unterschied beider liegt hier rein in der künstlerischen Wiedergabe der Wirklichkeit, nicht darin, daß die poetische Welt eine solche von anderem Inhalt und anderen Gesetzen wäre. Auch Wolffs Definition des Romans als einer Erdichtung aus einer anderen Welt, die Baumgartens Konfusion veranlaßt zu haben scheint, will wohl nichts anderes sagen. Eine nähere Bezeichnung dieser anderen Welt versuchen erst die Schweizer, die, wie wir gesehen, nach dem Vorgang von Gottsched den Leibnitzischen Begriff von den vielen möglichen Welten völlig verkehrt für die Erklärung des idealisierenden Verfahrens verwenden. Ihre Ausführung wiederholt der Schulphilosoph Baumgarten ohne sie zuvor einer genauen Prüfung zu unterziehen. Ja während Breitinger den idealen Gebilden des Dichters im Unterschiede von der genauen Wiedergabe der Wirklichkeit nur die Realität, aber nicht die Möglichkeit in dieser Welt abspricht, rechnet Baumgarten sie zu dem Heterokosmischen in seinem Sinn. Ja nicht bloß da, wo der Dichter die Wirklichkeit idealisierend verschönert, sondern selbst da, wo er nur durch Ausscheidung des poetisch Unwesentlichen und durch Zusammenordnung des poetisch Wirkungsvollen ein treues wenn auch künstlerisch abgerundetes Bild der Wirklichkeit giebt, verfährt er nach Baumgarten heterokosmisch im Widerspruch mit seiner eigenen Definition wie mit dem, was er über die historischen Erdichtungen gesagt hat. Was er § 585 über die heterokosmische Behandlung geschichtlicher Charaktere und Begebenheiten ausführt, gilt ebensogut für die Naturbeschreibung und die Darstellung eigener Erlebnisse und Empfindungen. Konsequent müßte er so die gesamte Dichtung und die Kunst überhaupt als heterokosmisch bezeichnen. Dann müßte aber seine Definition dieses Begriffs lauten: was in dieser Welt so nicht wirklich, aber als ideales Ziel der Wirklichkeit möglich ist. Er wirft zwei grundverschiedene Gegenstände und Gesichtspunkte unter einander: wahrhaft heterokosmisch im Sinn seiner eigenen Definition ist nur, was den Gesetzen des bekannten Weltlaufs widerspricht: somit die Allegorie, die Tierfabel, das Wunderbare im Epos, das Märchen. Aber das Weltbild, wie es das Epos von dem Eingreifen der Götter und ähnlichem abgesehen, der Roman und das Drama darstellt, darf in vollstem Maß auf Möglichkeit innerhalb des gegebenen Weltlaufes Anspruch machen. Die ganze einschlägige Erörterung seit Scaliger und so besonders bei Breitinger knüpft an das Aristotelische οἷα δεῖ εἶναι an; aber Aristoteles versteht hierunter nur eine idealisierte Wiedergabe der Wirklichkeit, nicht einen inneren Widerspruch gegen die in ihr herrschenden Gesetze. Baumgarten dehnt somit

den Begriff des Heterokosmischen zu weit aus, indem er auch die historischen Erdichtungen dazu rechnet. Es ist nach unserer Darstellung nicht richtig, wenn Ritter sagt, daß er der Welt der Dichter nicht geneigt sei, und ein völlig verkehrter, aus einigen mißverstandenen Stellen gezogener Schluß ist es, wenn Zimmermann behauptet, die poetische Welt sei ihm eine Verschlechterung der besten Welt, ja sie sei ihm identisch mit der Unnatur.

Selbst gegen den wirklich heterokosmischen Teil der Dichtung, die antike Mythologie, hegt er keine prinzipielle Abneigung. Er gestattet sie nicht bloß da, wo sie an ihrem Orte ist, also in der Bearbeitung antiker Stoffe, sondern er verlangt sogar ausdrücklich ihre Verwendung da, wo sie dem mutmaßlichen Leser bekannter ist, als die wirkliche Geschichte. Er verlangt nur, daß solche heterokosmische Dichtung mit der allgemein bekannten und anerkannten Gestalt der Sage stimme. Wo dies nicht der Fall ist, entbehrt sie ja eben bei dem Publikum der unerläßlichen Voraussetzung der Wahrscheinlichkeit. Der Dichter muß deshalb mit der Mythologie und Sagenwelt wohl vertraut sein und zwar mit der aller Völker. Wenn er hiebei speziell auch die Sagenwelt der Edda anführt, so ist das um so bemerkenswerter, als Schütze erst 1750 eine Probe derselben gab und auf sie aufmerksam zu machen suchte, und die Verwendung der nordischen Mythologie in der deutschen Poesie erst 1766 (Gerstenbergs „Gedichte eines Skalden") fällt. Daß er für jedes Volk die Verwendung seiner eigenen Götter- und Sagenwelt verlangt, darin dürfen wir das Erwachen ächt historischen Sinnes erblicken, wie er sich später weit kräftiger bei Herder offenbart. Gegen die poetische Wahrheit würde es nach ihm verstoßen, wenn der Dichter den Türken die Mysterien der alten Egypter, den Chinesen die mythologischen Vorstellungen der Gothen beilegen würde. Ebenso und noch mehr, wenn ein christlicher Dichter bei der Bearbeitung christlich moderner Stoffe die griechisch-römische Götterwelt einmischen würde. Die poetische Welt Miltons, der der christlichen Vorstellung gemäß Engel und Teufel für sein Verlorenes Paradies verwendet, ist weit besser, als wenn er die heidnische Mythologie hereingezogen hätte. Ebenso findet er es poetisch weit richtiger, wenn der erste französische Epiker — den Namen Voltaires nennt er nicht — einen weissagenden Einsiedler, einen Dämon des Fanatismus, und Ludwig den Heiligen für Heinrich den Großen als Führer durch Himmel und Hölle erdichtet, als wenn er die griechisch-römischen Götter in Anspruch genommen hätte (§ 597 und 600). Statt hier den gesunden historischen Sinn gegenüber der alten schablonenhaften Verwendung der antiken Mythologie freudig anzuerkennen, hat man ihm dies zum Vorwurf besonderer

Geschmacksbarbarei gemacht, nachdem man zuvor zu diesem Behufe seine Lehre völlig entstellt hatte. Schasler behauptet nämlich, um zu zeigen, wie völlig bar Baumgarten jeden poetischen Sinnes sei, daß ihm die Allegorien der Henriade immer noch lieber seien, als die völlig unnatürlichen Fiktionen der heidnischen Götter; denn, füge er hinzu, jene widersprechen wenigstens nicht der Ordnung der wirklichen Welt, diese aber seien ganz und gar der Wirklichkeit zuwiderlaufend; Baumgarten verwerfe somit sogar „die innere Wahrheit". Aus unserer Darstellung ergiebt sich, daß gerade das Gegenteil der Fall ist. Wir führen das nur als Beleg an, um zu zeigen, mit welchem Maß von Unwissenheit und Oberflächlichkeit Philosophen Geschichte zu schreiben vermögen. Baumgarten dringt in erster Linie bei der heterokosmischen Dichtung 1) auf innere Wahrheit d. h. auf konsequente Durchführung der Grundanschauung, 2) auf Übereinstimmung mit der allgemein anerkannten Gestalt der Sage. Und daß in der Henriade der weissagende Eremit, der h. Ludwig, der Dämon der Zwietracht mehr am Platze sind, als ein antiker Gott oder eine antike allegorische Gestalt, wie die Eris, möchte wohl selbst Schasler anerkennen, wenn er in Baumgarten gelesen statt geblättert hätte. Baumgarten hält so sehr in erster Linie auf die „innere Wahrheit", daß er sogar verlangt, daß der Dichter in seine heterokosmische Welt keine Züge aus der wirklichen Welt mische, die die poetische Illusion zerstören und uns unsanft aus der traumwachen poetischen Stimmung aufwecken könnten. Stärker kann man denn doch wohl die Forderung der inneren Wahrheit nicht ausdrücken. Baumgarten verlangt nicht einmal, daß der Dichter sich unter allen Umständen streng an die gegebene Gestalt der Sage halten müsse; er verlangt nur, daß er, wenn er sich einen Verstoß dagegen erlauben will, die mangelnde Übereinstimmung durch ein höheres Maß von innerer Wahrheit, von poetischer Geschlossenheit und Abrundung, überhaupt von größerer poetischer Vollkommenheit ersetzen müsse.

Neben der historischen und der heterokosmischen Dichtung führt Baumgarten in dem Abschnitt über das studium veritatis aestheticum noch eine dritte, die dogmatische, auf § 555—565. Sie hat es mit den allgemeinen Begriffen (generalia) zu thun. Diese fallen nun allerdings zunächst in das Gebiet der logischen Erkenntnis; doch sind auch sie von der ästhetischen Behandlung nicht ganz ausgeschlossen; es gilt nur, sie durch möglichst viele individuelle Züge dem analogon rationis zugänglich zu machen. Der betreffende Abschnitt hat indes seine Bedeutung darin, daß er hier das poetische Verfahren überhaupt im Unterschied des logischen treffend charakterisiert. Es ist dies einer der inhaltlich besten, freilich auch der abstrusest geschriebene des ganzen

Buches. Auch hier ist der Inhalt aus Breitinger genommen; aber diesmal hat er durch die Schulsprache wirklich an Präzision gewonnen. Baumgarten unterscheidet zunächst formale und materiale Vollkommenheit der Erkenntnis; jede findet, bei Menschen wenigstens, auf Kosten der anderen statt. Die formale hat den Vorzug vollkommener Wahrheit, Genauigkeit und Evidenz, aber ihren Inhalt bilden nur die allergemeinsten und abstraktesten Begriffe. Diese Vollkommenheit wird somit mit dem Verlust vieler und großer materieller Wahrheit erkauft: denn, ruft er aus, was ist Abstraktion anders als Verlust? Umgekehrt hat die materielle Vollkommenheit der Erkenntnis zwar den Reichtum der Einzelerscheinungen voraus, ermangelt aber der Sicherheit, Deutlichkeit und Gewißheit der formalen Erkenntnis. Somit fallen die allgemeinsten abstraktesten Begriffe dem logischen Horizont anheim, dem ästhetischen dagegen die unübersehbare Menge der Einzelerscheinungen. Dies ist die Welt, aus der der schöne Geist mit möglichst wenig Verlust an materieller Wahrheit d. h. an individueller Bestimmtheit seine Gebilde schafft. Seine Aufgabe ist es, seinen Gegenstand mit einer möglichst großen Fülle von individuellen Zügen auszustatten, doch nur soweit sie dazu dienen, die ästhetische Rundung (rotunditas), Größe und Würde, Wahrheit, Licht, Gewißheit und vor allem das ästhetische Leben recht zur Geltung zu bringen. Baumgarten betont immer wieder eine möglichst individuelle, sinnlich anschauliche Darstellung von seite des Dichters. Man könnte seinen Ausdrücken nach glauben, er meine damit den charakteristischen Stil an Stelle des typischen; aber dieser Unterschied war, wie wir schon bei Breitinger bemerkt, der damaligen Zeit noch gar nicht zum Bewußtsein gekommen. Erst an einem genaueren Studium Shakespeares, besonders im Vergleich mit der altgriechischen und der französischen Tragödie, hat sich der Unterschied beider Stilgattungen erschlossen und zwar erst nach der Zeit Lessings.

In einem eigenen Abschnitt (§ 526—538) handelt Baumgarten von der Fabel. Er hätte hier Gelegenheit gehabt etwas näher auf die Gattungen der Dichtkunst einzugehen; aber der Abschnitt ist, wie der kürzeste, so der dürftigste und unselbständigste des ganzen Werks; er mutet uns ganz wie ein dürrer Auszug aus Gottsched an. Wir führen nur einige charakteristische Züge daraus an. Mehrfach stellt er äsopische, epische und sogar dramatische Fabel in einer Weise neben einander, die keinen Zweifel läßt, daß auch er sie wie Gottsched und die Schweizer für gleichartig hält. Treffend wiewohl nicht original ist nur die Stelle § 607 über die Einheit der dramatischen Komposition. Entfernter schon in der Schürzung des Knotens, näher in dem Übergang muß alles auf die Katastrophe und die endgültige Lösung derart vorbereitet werden,

daß diese zwar überraschend aber nicht unerwartet und nicht unwahrscheinlich eintritt, indem das Gegenwärtige mit dem Vergangenen so verknüpft wird, daß das Kommende zwar ganz überraschend aber doch als notwendiges Ergebnis davon erscheint und das Ganze jene wohlthuende Einheit bewahrt, die bei vollständiger Entwicklung des Themas nach eingetretener Lösung volle Befriedigung gewährt. Was er sonst über einzelne Dichtgattungen sagt, steht höchstens auf dem Niveau Gottschedischer Kunsteinsicht, und wenn sein Schüler Meier am Schluß seines dreibändigen Werkes das naive Geständnis ablegt, daß er die „besonderen Arten der schönen Gedanken" d. h. die besonderen Gattungen der Poesie noch nicht hinlänglich durchgedacht habe, um auch den zweiten praktischen Teil der Ästhetik in Angriff nehmen zu können, so paßt dies auch ganz auf Baumgarten.

Über die psychologische Seite des dichterischen Verfahrens, über die bei der Dichtkunst beteiligten geistigen Kräfte giebt Baumgarten nichts Näheres, da er diesen Gegenstand später in einem eigenen Kapitel zu behandeln gedachte. Doch bietet er für die Gebilde der dichterischen Phantasie wenigstens eine Bezeichnung, die einen richtigen Einblick in das Wesen des künstlerischen Schaffens gewährt: er nennt sie Träume der Wachenden (somnia vigilantium). Damit deutet er ebenso richtig wie die Griechen mit ihrem enthusiasmos und Leibnitz mit seinem clair-obscur die halb bewußte, halb unbewußte Seelenstimmung an, in der die dichterische Thätigkeit vor sich geht. Obige Bezeichnung klingt auffallend an eine Stelle unseres größten Ästhetikers Vischer an, die sich in seinen lyrischen Gängen „an das Bild P. Vischers" findet:

Laß mich vertrauen,
Daß mir das Auge
Träumend zu schauen
Immer noch tauge.

Das vierte Erfordernis des schönen Denkens ist das ästhetische Licht, lux aesthetica, § 614—828. Dies Kapitel ist einheitlicher und konsequenter ausgearbeitet, als das vorige und enthält einzelne treffliche Partien, wohl die besten des ganzen Buches, und hat den weiteren Vorzug, daß der Verfasser auch auf andere Künste, wenigstens auf die Malerei Rücksicht nimmt. Auch Mendelssohn findet in seiner Rezension diesen Abschnitt besonders gelungen und original. Baumgarten definiert das ästhetische Licht als eine solche Klarheit und Anschaulichkeit (perspicuitas) der Gedanken, wonach auch das analogon rationis den betreffenden Gegenstand von anderen klar zu unterscheiden vermag. Statt nun diese Definition zu entwickeln springt er nach seiner Gewohnheit alsbald zur Besprechung einer Quintilianstelle über, und

hierauf giebt er seine Einteilung, auch hier wieder nach seiner hergebrachten Schablone. Das ästhetische Licht ist entweder ein absolutes oder ein relatives. Das absolute ist die durch die Menge der Merkmale bewirkte extensive Klarheit; das relative besteht in einem ganz besonderen Glanze des Stoffs und der Gedanken. Ein besonders hoher Grad des relativen ästhetischen Lichtes ist die Lebhaftigkeit. Lebhaft nennt man solche Gedanken, in denen eine besondere Mannigfaltigkeit und rasche Aufeinanderfolge sich gegenseitig drängender Merkmale wahrgenommen wird, deren hervorstechende Ausbreitung einem Teil des Kunstwerks einen besonderen Glanz verleiht, doch derart, daß auch das Ganze noch anschaulich und absolut klar bleibt. Dieser Glanz muß natürlich sein, nicht künstlich aufgetragen. Er muß 1) der natürliche Ausfluß des künstlerischen Talentes, nicht geistreiche Effekthascherei sein; er muß 2) dem Gegenstand so angemessen sein, daß er als natürlicher Wiederschein desselben, nicht als künstlicher Auftrag erscheint; er muß 3) der Fassungsgabe und der Geschmacksrichtung des betreffenden Publikums angemessen sein. Die weitere Einteilung und Weiterausführung spinnt sich dann in gewohnter Weise an klassischen Zitaten weiter und ist so dürftig, daß wir billig darüber hinweg gehen. Das Gegenteil des ästhetischen Lichtes ist die ästhetische Dunkelheit. Auch sie ist natürlich entweder eine absolute oder eine relative. Zur letzteren gehört der ästhetische Schatten. Er besteht darin, daß die unwichtigeren Teile eines Kunstwerkes gegen die hauptsächlichen je nach ihrer Bedeutung mehr oder weniger zurücktreten, gleichsam in Schatten gestellt werden, ähnlich wie bei einem Gemälde die entfernteren Partien mittelst der Perspektive.

Wichtiger ist der Abschnitt über den ästhetischen Schatten und ganz besonders der über die richtige Verteilung von Licht und Schatten, und der über das ästhetische Kolorit. Aus dem ersten Abschnitt heben wir nur die allgemeine Bemerkung hervor, daß der Künstler aus Rücksicht auf die Gesamtwirkung die einzelnen Teile nicht in das helle Licht stellen dürfe, dessen sie an sich fähig wären. Wirklich trefflich ist der Abschnitt über die richtige Verteilung von Licht und Schatten. Diese besteht darin, daß dem Ganzen nicht mehr oder weniger Licht und Schatten zugeteilt wird, als ihm von Natur zukommt; daß ferner jeder einzelne Teil nur das ihm gebührende Maß bekommt derart, daß die Hauptteile nicht durch das Licht der Nebenteile verdunkelt, vielmehr durch deren Schatten gehoben werden, und umgekehrt die Nebenteile durch das Licht der Hauptteile nicht beleuchtet, sondern vielmehr ihr Schatten gehoben wird; ganz wie dies in der Malerei der Fall ist, wo eben durch den Kontrast des Schattens die lichten Stellen

gleichsam plastisch hervortreten. Baumgarten giebt nun einige spezielle Regeln, von denen wir zwei als beachtenswert hervorheben. Wenn der Künstler von einer lichten Stelle zu einer noch lichteren übergehen will, so muß er zwischenhinein das Auge gleichsam in einem schattigen Thale ausruhen lassen, damit es so gestärkt den Glanz des intensiveren Lichts ertragen kann. Er wird ferner das stärkste Licht auf den Hauptteil versparen und hier den Schatten nur mäßig anbringen, ähnlich wie ja auch die Natur im vollen Licht der Mittagssonne den Schatten verkürzt.

Besondere Beziehung auf die Malerei nimmt er in dem Abschnitt über das ästhetische Kolorit (colores), ein Terminus, der ja selbst aus der Malerei entlehnt ist. Die ästhetischen Farben sind Modifikationen des ästhetischen Lichts, wie die natürlichen solche des physischen. Wie beim letzteren die Modifikation teils nach Qualität teils nach Quantität oder nach beidem zugleich stattfindet, so sind auch die ästhetischen Farben unter einander zunächst nach der Qualität verschieden; daneben aber ist innerhalb einer jeden wieder eine große Mannigfaltigkeit nach der Quantität möglich, so daß eine unendliche Zahl von Farben und zugleich eine Menge von kaum merklichen Übergängen stattfindet. Wie in der Malerei, so beruht auch im schönen Denken die Schönheit nicht darin, daß eine möglichst große Anzahl grell kontrastierender Farben verwendet wird, sondern vielmehr in der Anwendung einer kleinen Anzahl von Farben, die sich gegenseitig heben und einen der Natur des darzustellenden Gegenstandes gemäßen Grundton (tonus) bewahren, derart daß keine gezwungenen, harten Übergänge (commissurae ac transitus), noch eine affektierte Verschmelzung (ἁρμογή) stattfindet. Wie die monochromatische Malerei unter Umständen höher geschätzt wird, als die überbunte, deren einziger Vorzug eben der bunte Farbenreichtum ist, so mag auch im schönen Denken, besonders bei kleineren Werken der Qualität nach e i n e Farbe mit quantitativer Abstufung nach der richtigen Verteilung von Licht und Schatten herrschen. Die größten Maler, Apelles und andere, haben sich, wie Plinius berichtet, mit vier Farben begnügt und damit unsterbliche Werke geschaffen, während zu seiner eigenen Zeit die Maler eine bunte Menge von Farben verwendeten, aber keine Meisterwerke mehr hervorbrachten. Dies läßt sich auch auf die Werke des schönen Denkens anwenden. Baumgarten zeichnet hier treffend wenn auch nicht aus eigener Anschauung und darauf ruhender eigener Kunsteinsicht das auf Menge und Steigerung der Kunstmittel beruhende Virtuosentum, eine Krankheitserscheinung, die als Zukunftsmusik bekannt, auf allen Gebieten der Kunst zumal der Malerei und Baukunst heute

herrschend ist. Die Zahl der Farben, der einfachen wie der zusammengesetzten, der ursprünglichen wie der abgeleiteten, ist eine unendliche. Baumgarten behält die Einteilung von Plinius in harte und blühende (austeri und floridi) bei; jene sind solche, die unter dem Grundton (tonus medius), diese solche, die über demselben liegen. Den ersteren entspricht die rauhe Denkart in Dichtkunst und Beredsamkeit, oder, wie wir sagen würden, der altertümlich herbe Stil; er ist an seiner Stelle wohl berechtigt; ebenso aber auch der blühende. Natürlich müssen oft, besonders bei größeren Ausführungen, beide Arten mit einander verbunden sein und mit einander abwechseln, doch in der Art, daß die eine vorherrscht und den Gesamtcharakter bestimmt.

Den Gegensatz gegen das gesunde, naturgemäße Kolorit bildet die ästhetische Schminke (fucus aestheticus). Er definiert sie als die Affektation der Lebhaftigkeit. Sie entsteht durch Übertreibung beider Arten von Farben, sowohl der rauhen, wie der blühenden, letzteres, wenn der Gegenstand wie ein Regenbogen in tausend Farben schillert. Aus der weiteren Ausführung greifen wir nur eine Bemerkung über den Wert der Regeln heraus. Jenen Ausschreitungen ist am ehesten der ausgesetzt, der sich in erster Linie an Regeln hält, weit weniger derjenige, der einfach seinem Naturell folgt. Unkenntnis der Regeln ist viel weniger gefährlich, als Voreingenommenheit für falsche; und hier sind wiederum die offenkundig falschen weit weniger bedenklich, als solche, die sich entweder auf eine bedeutende Autorität stützen, oder die unter gewissen Umständen ihre Richtigkeit haben, denen man dann fälschlicher Weise eine allgemeine Gültigkeit beilegt. Daher muß man die wenigen allgemein und unumstößlich gültigen Gesetze des schönen Denkens streng unterscheiden von Anweisungen, die gelegentlich unter gewissen Umständen gültig sein mögen. Neben der falschen Theorie sieht er eine zweite Quelle jener zweifachen Ausschreitungen des Kolorits in der blinden Nachahmung. Richtig erkennt er, wie schon Scaliger, daß die eigentliche Mutter der Manier, um den richtigen heutigen Ausdruck zu gebrauchen, die Übertreibung ist, wie sie bekanntlich in den Schulen großer Meister durch deren Schüler stattzufinden pflegt.

Beide Farben haben ihre Licht- wie ihre Schattenseite. Blühende Farben nehmen wohl auf den ersten Anblick sehr für den Gegenstand ein, aber sie erregen auch bald Übersättigung und Widerwillen. So ergeht es uns nach Cicero bei den meisten neuen farbenglänzenden Gemälden. Während uns diese trotz des frischen, blühenden Kolorits nicht auf die Dauer zu ergötzen vermögen, fesseln uns die alten eben durch den altertümlich rauhen Farbenton. Es scheint demnach, daß man schon zu Ciceros Zeit der seltsamen Ansicht war, daß das durch Alter

schmutzige, vergilbte Aussehen das richtige Kolorit für ein Gemälde sei. Das rechte Kolorit darf ferner nicht äußerlich aufgetragene Schminke, sondern muß gleichsam durchscheinendes Blut sein, d. h. die durch die Natur des Gegenstandes wie das Genie des Dichters bedingte Modifikation des ästhetischen Lichtes. Das Kolorit darf ferner nicht zu monoton sein, sondern es muß, wie dies ja auch in der Natur der Fall ist, die nötige Abwechslung besitzen. Baumgarten giebt dann zuletzt, anknüpfend an die bei Cicero und Quintilian sich findenden Kunstausdrücke, eine Aufzählung der verschiedenen Arten von Farbe und Schminke.

In dem sich anschließenden Abschnitt über erleuchtende Beweise (argumenta illustrantia) führt er die hieher gehörigen, der Rhetorik entnommenen Figuren auf. In die Poetik gehört nur der Abschnitt über die Beiwörter, die epitheta ornantia. Wir entnehmen daraus die Bemerkung, daß ihre Wirkung um so größer ist, je mehr sie nicht bloß ein Schmuck, sondern zugleich belehrend und rührend sind. Ganz besonders eingehend behandelt er die Vergleichung, wie ja auch Breitinger ein eigenes dickes Buch über die Gleichnisse geschrieben hatte. Auch hier giebt er fast nichts als subtile Einteilungen und Untereinteilungen, natürlich im Anschluß an die Kunstausdrücke der antiken Rhetorik. Bemerkenswert ist nur, daß er auf möglichst konkrete individuelle Darstellung dringt, für die eben die Gleichnisse auch zu dienen haben. Fein und zumal für die damalige Zeit trefflich ist, wenn er den Dichtern empfiehlt, ihre Beispiele lieber aus der neueren als aus der alten Zeit, lieber aus der Nähe als aus der Ferne, lieber aus dem eigenen Volk und seiner Geschichte als aus der Fremde zu nehmen. Später dehnt er diesen Rat auf die Wahl des Stoffs überhaupt aus. Er dringt überhaupt auf Originalität an Stelle der hergebrachten Nachahmung. Der Dichter soll sich lieber in originalen Leistungen versuchen als alte Vorbilder sklavisch kopieren. An die ewigen Gesetze der Schönheit, nicht an ihre Wiedergabe in den alten Klassikern soll er sich halten. Er soll nicht längst gegebene Gemälde des menschlichen Lebens, nicht Bilder einer längst vergangenen Zeit wiederholen, sondern die Welt seines eigenen Jahrhunderts zum Gegenstand seiner Darstellung machen. Es weht in dieser, wie in ähnlichen Bemerkungen doch etwas von dem frischen Hauche des sich regenden neuen geistigen Lebens der Zeit und solche Stellen erinnern uns, daß wir nicht bloß den Fortsetzer von Scaliger-Vossius, sondern auch den Zeitgenossen von Klopstock vor uns haben.

Der Abschnitt über die Tropen hätte Baumgarten Gelegenheit bieten können, die Bedeutung und die Verwendung dieses für die

herrschend ist. Die Zahl der Farben, der einfachen wie der zusammengesetzten, der ursprünglichen wie der abgeleiteten, ist eine unendliche. Baumgarten behält die Einteilung von Plinius in harte und blühende (austeri und floridi) bei; jene sind solche, die unter dem Grundton (tonus medius), diese solche, die über demselben liegen. Den ersteren entspricht die rauhe Denkart in Dichtkunst und Beredsamkeit, oder, wie wir sagen würden, der altertümlich herbe Stil; er ist an seiner Stelle wohl berechtigt; ebenso aber auch der blühende. Natürlich müssen oft, besonders bei größeren Ausführungen, beide Arten mit einander verbunden sein und mit einander abwechseln, doch in der Art, daß die eine vorherrscht und den Gesamtcharakter bestimmt.

Den Gegensatz gegen das gesunde, naturgemäße Kolorit bildet die ästhetische Schminke (fucus aestheticus). Er definiert sie als die Affektation der Lebhaftigkeit. Sie entsteht durch Übertreibung beider Arten von Farben, sowohl der rauhen, wie der blühenden, letzteres, wenn der Gegenstand wie ein Regenbogen in tausend Farben schillert. Aus der weiteren Ausführung greifen wir nur eine Bemerkung über den Wert der Regeln heraus. Jenen Ausschreitungen ist am ehesten der ausgesetzt, der sich in erster Linie an Regeln hält, weit weniger derjenige, der einfach seinem Naturell folgt. Unkenntnis der Regeln ist viel weniger gefährlich, als Voreingenommenheit für falsche; und hier sind wiederum die offenkundig falschen weit weniger bedenklich, als solche, die sich entweder auf eine bedeutende Autorität stützen, oder die unter gewissen Umständen ihre Richtigkeit haben, denen man dann fälschlicher Weise eine allgemeine Gültigkeit beilegt. Daher muß man die wenigen allgemein und unumstößlich gültigen Gesetze des schönen Denkens streng unterscheiden von Anweisungen, die gelegentlich unter gewissen Umständen gültig sein mögen. Neben der falschen Theorie sieht er eine zweite Quelle jener zweifachen Ausschreitungen des Kolorits in der blinden Nachahmung. Richtig erkennt er, wie schon Scaliger, daß die eigentliche Mutter der Manier, um den richtigen heutigen Ausdruck zu gebrauchen, die Übertreibung ist, wie sie bekanntlich in den Schulen großer Meister durch deren Schüler stattzufinden pflegt.

Beide Farben haben ihre Licht- wie ihre Schattenseite. Blühende Farben nehmen wohl auf den ersten Anblick sehr für den Gegenstand ein, aber sie erregen auch bald Übersättigung und Widerwillen. So ergeht es uns nach Cicero bei den meisten neuen farbenglänzenden Gemälden. Während uns diese trotz des frischen, blühenden Kolorits nicht auf die Dauer zu ergötzen vermögen, fesseln uns die alten eben durch den altertümlich rauhen Farbenton. Es scheint demnach, daß man schon zu Ciceros Zeit der seltsamen Ansicht war, daß das durch Alter

schmutzige, vergilbte Aussehen das richtige Kolorit für ein Gemälde sei. Das rechte Kolorit darf ferner nicht äußerlich aufgetragene Schminke, sondern muß gleichsam durchscheinendes Blut sein, d. h. die durch die Natur des Gegenstandes wie das Genie des Dichters bedingte Modifikation des ästhetischen Lichtes. Das Kolorit darf ferner nicht zu monoton sein, sondern es muß, wie dies ja auch in der Natur der Fall ist, die nötige Abwechslung besitzen. Baumgarten giebt dann zuletzt, anknüpfend an die bei Cicero und Quintilian sich findenden Kunstausdrücke, eine Aufzählung der verschiedenen Arten von Farbe und Schminke.

In dem sich anschließenden Abschnitt über erleuchtende Beweise (argumenta illustrantia) führt er die hieher gehörigen, der Rhetorik entnommenen Figuren auf. In die Poetik gehört nur der Abschnitt über die Beiwörter, die epitheta ornantia. Wir entnehmen daraus die Bemerkung, daß ihre Wirkung um so größer ist, je mehr sie nicht bloß ein Schmuck, sondern zugleich belehrend und rührend sind. Ganz besonders eingehend behandelt er die Vergleichung, wie ja auch Breitinger ein eigenes dickes Buch über die Gleichnisse geschrieben hatte. Auch hier giebt er fast nichts als subtile Einteilungen und Untereinteilungen, natürlich im Anschluß an die Kunstausdrücke der antiken Rhetorik. Bemerkenswert ist nur, daß er auf möglichst konkrete individuelle Darstellung dringt, für die eben die Gleichnisse auch zu dienen haben. Fein und zumal für die damalige Zeit trefflich ist, wenn er den Dichtern empfiehlt, ihre Beispiele lieber aus der neueren als aus der alten Zeit, lieber aus der Nähe als aus der Ferne, lieber aus dem eigenen Volk und seiner Geschichte als aus der Fremde zu nehmen. Später dehnt er diesen Rat auf die Wahl des Stoffs überhaupt aus. Er dringt überhaupt auf Originalität an Stelle der hergebrachten Nachahmung. Der Dichter soll sich lieber in originalen Leistungen versuchen als alte Vorbilder sklavisch kopieren. An die ewigen Gesetze der Schönheit, nicht an ihre Wiedergabe in den alten Klassikern soll er sich halten. Er soll nicht längst gegebene Gemälde des menschlichen Lebens, nicht Bilder einer längst vergangenen Zeit wiederholen, sondern die Welt seines eigenen Jahrhunderts zum Gegenstand seiner Darstellung machen. Es weht in dieser, wie in ähnlichen Bemerkungen doch etwas von dem frischen Hauche des sich regenden neuen geistigen Lebens der Zeit und solche Stellen erinnern uns, daß wir nicht bloß den Fortsetzer von Scaliger-Vossius, sondern auch den Zeitgenossen von Klopstock vor uns haben.

Der Abschnitt über die Tropen hätte Baumgarten Gelegenheit bieten können, die Bedeutung und die Verwendung dieses für die

aus deren eingehender Anzeige und Besprechung in den Greifswalder Kritischen Versuchen (Stück 6 und 7, 1742) kennen gelernt haben wollen, und es entspann sich nach dem offenen Angriff Meiers auf Gottscheds Kritische Dichtkunst ein intimes Verhältnis zwischen ihm und jenen. Als Bodmer aber sah, daß Baumgarten ähnlich wie Haller sich völlige Selbständigkeit und Unabhängigkeit wahre, äußert er schon 1745 in einem Brief Hagedorn (Werke edid. Eschenburg V, p. 202), es scheine die Meinung überhand nehmen zu wollen, der Geschmack sei eine untere Beurteilungskraft, wodurch wir nur verworren und dunkel erkennen. Nach dieser Bedeutung werde es kein so großes Lob sein, einen solchen Geschmack zu haben, und es sei kaum der Mühe wert, darnach zu streben.

Wirklich fruchtbar für die Weiterentwicklung hat sich seine Definition eines Gedichtes als einer vollkommenen sinnlichen Rede und noch mehr die der Schönheit als der in die Erscheinung tretenden Vollkommenheit erwiesen. Beide erlangten in den fünfziger Jahren eine Art kanonischer Geltung. Wir haben schon gesehen, wie J. A. Schlegel sich die erstere anzueignen sucht, und werden später finden, wie Sulzer sich mit der zweiten abmüht. Ein wirkliches Verständnis fand die allgemeine Grundlage und die psychologische Voraussetzung der Baumgartenschen Ästhetik erst bei Mendelssohn, der dann durch seine Weiterbildung derselben das Mittelglied zwischen ihr und der Kantischen Kritik der Urteilskraft geworden ist.

J. G. Sulzer.

Stellung in der Geschichte der ästhetischen Theorie. Eudämonistischer Standpunkt. Die Untersuchung über die angenehmen und unangenehmen Empfindungen. Erweiterung des Schönheitsbegriffes auf das Gebiet der deutlichen Erkenntnis. Der Begriff des Schönen in der Allgemeinen Theorie der schönen Künste; die Schönheit als bloße Formschönheit; die himmlische Schönheit als Erscheinung der sittlichen Vollkommenheit. Der Geschmack. Die Abhandlung über das Genie. Kunst und Künste. Die Aufgaben der Kunst; eine niedere und eine höhere; die ästhetische Bildung durch die Kunst als Vorstufe für die sittliche Freiheit; Sulzer Vorläufer von Schillers Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen. Die Kunst im Organismus des öffentlichen Lebens. Veralteter Standpunkt der speziellen Lehre von den Künsten; Theorie des Epos und der Tragödie.

Einen eigenen Versuch, auf der Wolffischen Psychologie und Güterlehre ein System der Ästhetik aufzuführen, macht Sulzer. Es hat Schwierigkeit, ihm seine rechte Stellung in der Geschichte der ästhetischen Theorie anzuweisen. Er steht zwar im ganzen auf dem Boden der Wolffischen Philosophie, ist aber faktisch Eklektiker, sofern er den Lockeschen Sensualismus noch entschiedener und kritikloser als Bodmer mit dem Leibnitzischen Idealismus äußerlich zu kombinieren sucht; er ist ein ganz unsystematischer Kopf und oberflächlicher Denker, der aber viel und vielerlei gelesen hat. Er geht aus von den Zürchern und ist als Kritiker sein lebenlang auf ihrem Standpunkt stehen geblieben; er stellt Bodmers langweilige Patriarchaden neben, ja über Homer, während er an Milton und Klopstock viel und unverständig zu tadeln findet. Von Bodmer nimmt er auch dessen seltsame Theorie der Tragödie an und kombiniert damit die ganz anders geartete Auffassung von Diderot. An Breitinger knüpft er seine Lehre vom idealisierenden Verfahren an. An dem Satz Baumgartens, daß die ästhetische Bildung die notwendige Voraussetzung der sittlichen wie der intellektuellen sei, entwickelt er mit direkter Anlehnung an Mendelssohn seine Lehre von der Bestimmung der Kunst und besonders der Poesie in einer Weise, die ihn als direkten Vorgänger Schillers erscheinen läßt. Auch sonst entlehnt er von Baumgarten manches, polemisiert aber gegen dessen Grundbegriff, die

Lehrsätzen ebensogut zu, als einem Gebäude, Gemälde und dergleichen, sofern sie nur die das Wesen des Schönen konstituierenden Eigenschaften besitzen. Welches sind nun diese? Schönheit definiert er als die Einheit im Mannigfaltigen, Baumgarten bekanntlich als Einklang (consensus) in demselben. Mendelssohn hat diese wenig glückliche Definition von Sulzer angenommen, und wer in ihr einen Fortschritt über Baumgarten hinaus erblickt, muß dies angebliche Verdienst Sulzer, nicht Mendelssohn zuschreiben. Als Beispiel führt er, für den damaligen Geschmack höchst bezeichnend, eine wildwachsende Baumgruppe und eine regelmäßig angelegte Allee an; jene kann nicht schön sein, weil ihr die Einheit mangelt, während der anderen das Prädikat schön in vollem Maße zukommt. Aus demselben Grunde findet Mendelssohn später, daß ein wildwachsender Baum unmöglich schön sein könne; wohl aber ein symmetrisch zugeschnittener Formbaum. Dies der Geschmack einer Zeit und von Männern, die bereits anfiengen in Naturschwärmerei zu machen. Von den beiden Momenten trägt nach Sulzer die Mannigfaltigkeit mehr zur Schönheit bei, als die Einheit; ganz inkonsequent: denn wer statt Einklang Einheit sagt, legt eben damit auf die Einheit größeren Nachdruck als auf die Mannigfaltigkeit. Weit wichtiger ist, daß Sulzer das Moment der sinnlichen Erscheinung in der Baumgartenschen Definition, das qua phaenomenon fit, wegläßt; nicht zufällig, sondern in bewußter Erweiterung des Begriffes des Schönen auf das Gebiet der deutlichen Erkenntnis, das Baumgarten richtig davon ausschließt. Nicht bloß den Sinnen und der Einbildungskraft stellt sich das Schöne dar, sondern ebenso dem Verstande durch deutliche Begriffe. So kommt Gegenständen der Mechanik, der Wissenschaft, einer algebraischen Formel, einem geometrischen Satze das Prädikat schön zu; ja Sulzer findet die Lehre Newtons von der Gravitation sogar entzückend schön, ähnlich wie bei Mendelssohn der Mathematiker in Entzücken schwimmt. Ein ebenso drastisches Zeugnis für seine Urteilslosigkeit ist es, wenn er mit Breitinger behauptet, der schönste Entwurf, von dem größten Genie ersonnen und aufs vollkommenste ausgeführt, komme noch nicht dem geringsten Naturwerke an Schönheit gleich. Die ästhetische Lust ist nach ihm bedingt einerseits durch die Menge der Ideen, die ein Gegenstand erweckt, andererseits durch die Leichtigkeit, die deren Entwicklung bietet, ein auf dem Boden der Baumgartenschen Ästhetik selbstverständlicher Gedanke, den dann bald darauf Mendelssohn fast wörtlich wiederholt.

In der Allgemeinen Theorie der schönen Künste kommt Sulzer noch einmal auf den Begriff des Schönen zurück, besonders in den Artikeln „schön“ und „Schönheit“. Er geht hier aus von dem Unter-

schiede des Guten, des Vollkommenen und des Schönen. Unter dem ersteren versteht er etwas anderes als das deutsche Wort bedeutet. Wir haben die gleiche befremdliche Erscheinung schon bei J. A. Schlegel bemerkt; bei beiden erklärt sie sich aus der falschen Übertragung des französischen Wortes, wiewohl ja die Allgemeine Theorie von Anfang an deutsch geschrieben ist. Sulzer verwechselt die beiden Begriffe „das Gute" und „ein Gut" und versteht letzteres rein in materiellem Sinne. Gut, sagt er, nennt man die Dinge, die bloß einen angenehmen Reiz auf die Gliedmaßen der Sinne erregen, ohne daß die Kenntnis von der Beschaffenheit dieser Dinge irgendwie dabei beteiligt wäre. Den Begriff des Vollkommenen faßt er in dem bekannten Sinn der Wolffischen Philosophie als deutlich erkanntes zweckmäßiges Zusammenwirken der Teile zu einem Ganzen, wie bei einer Maschine, einem überzeugenden Beweis. Das Schöne liegt zwischen beiden in der Mitte und hat von beidem etwas an sich. Das Gute gefällt nur durch seinen Stoff; das Schöne gefällt ohne Rücksicht darauf durch die bloße Form, die sich den Sinnen oder der Einbildungskraft angenehm darstellt; die schönen Dinge gefallen, ohne daß wir von ihrer Beschaffenheit etwas weiteres wissen und ohne daß sie in anderer Absicht etwas Brauchbares an sich haben. Das Vollkommene gefällt weder durch seine Materie noch durch seine Form, sondern durch seine innere Zweckmäßigkeit. Sulzer entnimmt die weitere Ausführung Baumgarten und Mendelssohn, polemisiert aber zunächst gegen die Baumgartensche Definition der Schönheit als der verworren wahrgenommenen Vollkommenheit. Ganz richtig bemerkt er, wo wir die Vollkommenheit auch nur verworren fühlen, müssen wir doch von ihrem Zwecke einige wenn auch undeutliche Vorstellung haben. Wir nennen aber faktisch sehr viele Gegenstände schön, von deren Zweckmäßigkeit oder Bestimmung wir nicht die geringste Idee besitzen. Schönheit, sagt er, ist vielmehr die Vollkommenheit der bloßen äußeren Form und diese besteht darin, daß die einzelnen Teile zu einem wohlgeordneten Ganzen verbunden sind. Das Schöne gefällt nur durch die Form, sofern sich diese den Sinnen oder der Einbildungskraft angenehm darstellt ohne Rücksicht auf den Stoff oder auf seine innere Beschaffenheit und Zweckmäßigkeit. Dem Eigennützigen bietet die Schönheit gar nichts, dem spekulativen Kopf etwas sehr geringes, weil ihre Beschaffenheit nicht deutlich erkannt wird. Ganz richtig beschränkt hier Sulzer den Begriff des Schönen auf das Gebiet der Sinne und der Einbildungskraft und schließt mit Baumgarten das Gebiet der deutlichen Erkenntnis ausdrücklich davon aus. Daß er aber die Schönheit auf die bloße äußere Form beschränkt, ist jedenfalls von seite des Systems nicht richtig, nach dessen Voraussetzung

die Schönheit die sinnliche Erscheinungsform der Vollkommenheit ist, wenn dies auch mit der Wirklichkeit nicht stimmt und Baumgarten den Beweis dafür nicht angetreten hat. Indes Sulzer steht nicht mehr so ganz auf dem Boden der Wolffischen Philosophie, wie in jener früheren Abhandlung über die Empfindungen. Wir haben also kein Recht ihm hier Mangel an Konsequenz vorzuwerfen. Ganz anders steht es, wenn er selbst widersprechende Momente in seinen Schönheitsbegriff mit hereinnimmt, wie er dies faktisch thut.

Die Schönheit, sagt er in unserem Artikel, ist nur das Kleid oder die äußere Form, in der gute wie schlechte Dinge erscheinen können. Es bewirkt Wohlgefallen, aber es bleibt in der Phantasie und berührt das Herz nur leicht an der Oberfläche. Aber neben und über dieser Schönheit der Form giebt es noch eine höhere himmlische Schönheit, die das Herz des Menschen im Innersten ergreift. Sulzer entnimmt diesen Begriff, wie später Mendelssohn und Schiller, dem Grafen Shaftesbury ohne zu bemerken, daß er mit seiner eigenen Definition und deren Voraussetzungen in direktem Widerspruch steht. Er behauptet nämlich in dem folgenden Artikel „Schönheit", was er kurz vorher ausdrücklich geleugnet, daß die Schönheit die äußere Erscheinungsform der Vollkommenheit sei, daß die Natur selbst innere Tüchtigkeit durch die schöne Form ausdrücke. Wenn wir diese Übereinstimmung nicht immer wahrnehmen, so komme dies subjektiv davon her, daß dem heutigen, der Natur entfremdeten Menschen der Blick dafür verloren gegangen, objektiv davon, daß zufällige Zwischenfälle wie Krankheit und ähnliches diese Harmonie zerstört haben können. In dem Artikel „schöne Künste" sagt er das eine mal, die Natur selbst habe den größten Reiz in die Dinge gelegt, die für unsere Glückseligkeit am notwendigsten seien. So habe sie, um uns für die eheliche Verbindung empfänglich zu machen, der menschlichen Gestalt den höchsten Reiz verliehen. Damit erscheint die Schönheit als äußeres zufälliges Accidenz für die höheren Zwecke der Natur. Aber gleich darauf sagt er: in der Natur ist Schönheit überall das Zeichen und die Lockspeise des Guten; hier versteht er unter dem Guten das Vollkommene. Der Mangel an logischem Denken bei Sulzer zeigt sich eben in diesem unsicheren Schwanken. Ist die Schönheit wirklich das Zeichen des Guten, so ist sie auch die wirkliche und notwendige Erscheinungsform desselben d. h. die Schönheit ist die sichtbar gewordene Vollkommenheit. Dient diese Erscheinungsform daneben auch als Mittel für höhere Zwecke, als Lockspeise, so ist das doch nur ein sekundäres zufälliges Moment an ihr, die Hauptsache, ihr Wesen ist, daß sie Äußerung der inneren Vollkommenheit ist. Das Prädikat der höchsten d. h. der wirklichen Schönheit

in der Natur wie in der Kunst gesteht er nur solchen Werken zu, wo die Schönheit der Ausdruck der inneren Tüchtigkeit ist. Nur die Schönheit, die auf Verstand und Herz ebenso wirkt, als auf Sinn und Einbildungskraft, ist wirkliche Schönheit; die Schönheit der Form ist nur ein leeres Trugbild; sie ist gleich der Juno des Ixion, die bei näherer Berührung alsbald in Luft zerfließt. Wir haben hier den unglücklichen Versuch, zwei ganz heterogene Auffassungen der Schönheit, das eine mal als bloßer Formschönheit, das andere mal als der Erscheinungsform eines Inneren zu kombinieren, die gemeine Ansicht mit der von Shaftesbury, dem das Schöne und Gute zusammenfällt, zu vereinigen. Wir werden später bei Mendelssohn einem weiteren Versuch, die Frage nach der Harmonie der inneren und äußeren Schönheit auf dem Boden der Leibnitzischen Philosophie zu lösen, begegnen. Sulzer hat diese geistvolle Arbeit nicht gekannt; denn sie ist erst 1810 veröffentlicht worden.

Über das aus der Wahrnehmung des Schönen entspringende Vergnügen begnügen wir uns die Äußerung anzuführen, daß das Wohlgefallen an dem Formschönen nur in den Sinnen und der Einbildungskraft haftet, höchstens die Oberfläche des Herzens berührt, während der Anblick der wahren, der himmlischen Schönheit eine innere Wollust bewirkt, die sich der ganzen Seele bemächtigt und deren Genuß Glückseligkeit ist.

Von dem Geschmack handelt er schon in der Untersuchung über die Empfindungen und zwar von der Frage nach der Allgemeingültigkeit bei aller individuellen Verschiedenheit. Seine Lösung ist eigenartig aber wenig glücklich. Da die Schönheit, meint er, etwas Objektives ist und auch der Reiz derselben auf den menschlichen Geist etwas ebenso Allgemeines wie Reales ist, so muß dem Geschmack Allgemeingültigkeit zukommen. Wie sollen wir aber, fragt er, die faktisch vorhandene Verschiedenheit desselben erklären? Sie ist nach ihm nur eine relative und quantitative. Da jede Art von Schönheit verschiedene Grade hat, so wird der, der einen hohen Grad derselben kennt und gewohnt ist, an dem niederen keinen oder wenig Geschmack finden. So findet der Europäer eine schwarze Schöne nicht schön, weil er einen höheren Grad von weiblicher Schönheit gewohnt ist, und doch ist der Unterschied zwischen einer Weißen und einer Negerin nur ein relativer. Sodann setzt der Geschmack Kenntnis und Übung voraus; man muß auf einem Gebiete zu Hause sein, um hier Geschmack zu zeigen, und so kann man solchen auf dem einen Gebiet besitzen, auf einem anderen nicht. Hätten alle Menschen einerlei Kenntnisse, so hätten sie auch einerlei Geschmack; zwei große Maler werden sicher über ein Gemälde nie verschiedener Ansicht sein. Nur aus der Verschiedenheit der Kenntnisse und der

Einsicht entsteht die Verschiedenheit des Geschmacks. In der Allgemeinen Theorie der schönen Künste handelt er in einem eigenen Artikel vom Geschmack; auf die einschlägigen prinzipiellen Fragen geht er auch hier nicht ein. Er bezeichnet ihn als ein besonderes reales Seelenvermögen, mittelst dessen wir das Schöne anschauend erkennen und vermöge dieser Kenntnis Vergnügen daran finden. Soweit sich die Natur des Schönen zergliedern läßt, ist dies auch mit dem Geschmacke der Fall; wo die Zergliederung nicht mehr stattfindet, ist er nur ein mechanisches Gefühl, dessen Grund sich nicht entwickeln läßt. Aber wo nun das Zergliedern aufhört und die bloße Empfindung beginnt, sagt Sulzer nicht, abgesehen davon, daß diese Scheidung an sich ganz falsch ist. So viel geht aus zahlreichen gelegentlichen Bemerkungen hervor, daß er das Geschmacksurteil im Gegensatz zu Bodmer als Empfindungsurteil faßt, wie er ihn ja ausdrücklich als das Vermögen das Schöne zu empfinden definiert, und daß er ihm Demonstrierbarkeit im Sinne von Bodmer abspricht. Wie das Schöne sich nicht bloß auf das Gebiet des den Sinnen und der Einbildungskraft Wohlgefälligen beschränkt, sondern auch Verstand und Herz erfaßt, so muß auch jedes dieser drei Vermögen nach ihm zum Geschmack beitragen. Der Geschmack empfindet durch Vereinigung aller Seelenkräfte alles auf einmal, was zur Beschaffenheit einer Sache gehört, soweit sie sinnlich erkannt werden kann. Der Mann von Geschmack faßt zusammen, was der spekulative Kopf zergliedert. Daher haben Gelehrte meist wenig Geschmack, während Weltleute, die viel auf einmal übersehen müssen, ihn meist in hohem Grade besitzen. Wie das Schöne nach der Baumgartenschen Ästhetik die Vorstufe des Guten wie des Wahren ist, so ist der Geschmack die unerläßliche Voraussetzung auch der sittlichen Bildung. Nur auf dem durch den Geschmack verfeinerten Boden, lehrt Sulzer, wachsen die edelsten Früchte der menschlichen Bildung und hierin beruht die höchste Bedeutung der Kunst. Dieser Gedanke ist eine natürliche Konsequenz der Baumgartenschen Ästhetik. Aber Baumgarten selbst hat diesen Gedanken mehr nur angedeutet (§ 12) und nicht entwickelt. Eine weitere Ausführung findet sich in einer unfertigen Skizze bei Mendelssohn, die Sulzer nicht gekannt haben kann. Wir haben hier den ersten Keim des Grundgedankens in Schillers Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen. Wir werden später bei der Lehre von der Kunst eingehender darauf zurückkommen, da Sulzer hier seine Auffassung weiter entwickelt.

Die bei der künstlerischen Produktion thätigen Kräfte faßt er unter dem Namen Genie zusammen (Abhandlung über das Genie 1757). Letztere hat eine gewisse historische Bedeutung, sofern sie diesen Begriff

zuerst in Deutschland untersucht und Mendelssohn an sie wie an die Arbeit eines Ungenannten anknüpft. Inhaltlich bietet sie wenig; er verspricht zwar diesen Begriff in seine Bestandteile zu zerlegen, wie der Chemist die Mineralien in ihre besonderen Teile auflöse; aber dieser Versuch ist höchst ungenügend ausgefallen. Er entnimmt Name und Begriff aus Dubos. Dieser definiert das Genie als die Geschicklichkeit gewisse Dinge gut und leicht zu verrichten, die andere nur mühsam und schlecht zu stande bringen. Er versteht somit unter Genie das, was wir heute Talent nennen; das Moment des Originalschöpferischen, an das wir heute in erster Linie bei diesem Worte denken, fehlt bei ihm, und zugleich dehnt er den Begriff desselben auf alle möglichen Gebiete der menschlichen Thätigkeit aus. So natürlich auch Sulzer. Das Genie ist nach ihm nicht eine besondere Kraft, sondern ein Vermögen aller intellektuellen Fähigkeiten. Die Grundlage desselben bildet ein hoher Grad der Grundkraft der Seele Ideen aufzunehmen, zu erzeugen und zu entwickeln. Er nennt dies Lebhaftigkeit; sie ist indes nur der Keim des Genies. Die weitere Ausführung knüpft er an die von Bodmer schon in den Diskursen vorgetragene Lehre an. Dieser Grundkeim äußert sich in der unwiderstehlichen Vorliebe, die wir für einen gewissen Gegenstand haben, und diese wieder bewirkt eine große Aufmerksamkeit auf denselben und auf alles, was mit ihm zusammenhängt, ganz wie dies Bodmer in den Diskursen ausführt. Zur Realisierung des Genies sind aber weitere Fähigkeiten erforderlich; als solche zählt er drei auf. Das erste ist der Witz in dem bekannten Sinn der Wolffischen Philosophie; die weitere Ausführung ergiebt, daß ihm die inventio der Alten dabei vorschwebt. Das zweite ist die Gründlichkeit der Urteilskraft. Diese bewirkt die Schönheit des Plans, die Anordnung und die richtige Subordination der Teile. Wir haben hier die dispositio der Alten in weitschweifiger Umschreibung. Als drittes Erfordernis bezeichnet er die contenance, was er bald als Fassung, bald als Gegenwart des Geistes übersetzt. Sie mäßigt das Feuer der Einbildungskraft, lenkt die Aufmerksamkeit vom Einzelnen auf das Ganze und wählt die rechten Mittel zur Gesamtwirkung aus. Sie ist nach ihm Herrschaft des Geistes über sich selbst, faktisch über den Stoff und fällt mit dem richtig gefaßten Begriff der dispositio der Alten zusammen. Bodmer schreibt ihre Wirkung dem Verstande zu. Bezeichnend für ihn ist, daß er besonders auf eine Seite derselben, auf die nachträgliche Ausfeilung des Ganzen, den größten Wert legt. Ein weiteres Erfordernis des Genies, die leibliche und geistige Kraft, ein langes und mühsames Werk auszuhalten, führt er selbst nicht weiter aus. Was Sulzer über das Genie lehrt, ist

so nur eine breite, weitschichtige Ausführung dessen, was Bodmer schon in den Diskursen gegeben, mit Anlehnung an die Lehre der Alten von der inventio und dispositio; auf die elocutio geht er gar nicht ein. Die Frage, ob das Genie angeboren oder etwas Erworbenes ist, hat für uns nur durch die eigentümliche Art ihrer Beantwortung Wert. Die Anlage dazu, meint er, sei angeboren und diese hänge von der Beschaffenheit des Körpers ab; denn die geistige Tüchtigkeit sei durch die Sinne bedingt. Es war damals wie heute ein Lieblingsgedanke, die psychischen Erscheinungen durch die physischen zu erklären. Sulzer vermag es, mit Leibnitzischem Idealismus den krassesten Sensualismus zu verbinden. In der Allgemeinen Theorie der schönen Künste handelte er auch vom Genie in einem eigenen Artikel. Er schließt sich im ganzen an die frühere größere Abhandlung an. Den Begriff des Originalschöpferischen hat er auch hier noch nicht; doch stellt er jetzt neben der großen Geschicklichkeit auch die große Fruchtbarkeit als Moment des Genies auf. Er kommt aber auch so nicht weiter als zur Fassung des Genies als vorzüglicher Größe des Geistes überhaupt, die sich bei dem einen auf allen Gebieten des geistigen Lebens, bei den meisten nur in einem speziellen Fache zeige. Die erste Ursache, die das Genie ausmache, meint er, werde die Philosophie wohl nie entdecken; am weitesten würde man wohl kommen, wenn man das besondere Gepräge einzelner glänzender Genies analysieren würde; was wir bis jetzt der Art haben, sei nur ein schwacher Anfang der Naturgeschichte des menschlichen Geistes.

Kunst und Künste.

Über die Kunst und die Künste äußert sich Sulzer an verschiedenen Stellen eingehender. So schon in den „Gedanken über den Ursprung und die verschiedenen Bestimmungen der Wissenschaften und der schönen Künste 1757"; sodann in der Abhandlung „Von der Energie in den Werken der schönen Künste 1765"; am eingehendsten und reifsten in der kleinen Schrift: „Die schönen Künste in ihrem Ursprung und ihrer wahren Natur und besten Anwendung betrachtet 1772", die dann in dem zweiten Band der Allgemeinen Theorie Aufnahme gefunden hat, und das Beste und Eigenartigste enthält, was Sulzer auf diesem Gebiete geschrieben.

Wie die Wissenschaft ihren Ursprung hat in der natürlichen Neugierde des menschlichen Geistes, so sind die schönen Künste aus dem angeborenen Trieb des menschlichen Herzens zu sanften Empfindungen entstanden. Das Wesen derselben besteht ihrem Ursprung gemäß in der Verschönerung der dem Menschen notwendigen Dinge, nicht wie

man fälschlich behauptet hat, in der unbestimmten Nachahmung der Natur. Dieser Bruch mit der Nachahmungstheorie klingt nun sehr resolut; aber es ist nicht so böse gemeint. Im Grund meint er das gleiche, wie Breitinger und Batteux, die beide noch das Wesen der Kunst als Nachahmung der Natur, allerdings als verschönernde, idealisierende Nachahmung betrachten. Daß man dies Verfahren nicht so recht Nachahmung nennen könne und daß es Gebiete der Kunst gebe, die kein Vorbild in der Natur haben, hat er von J. A. Schlegel und Mendelssohn. In der näheren Ausführung schließt er sich an die früheste Formulierung des idealisierenden Verfahrens der Kunst bei den Schweizern in der Schrift über die Einbildungskraft an, sofern er von dem Eindruck ausgeht, den ein Kunstwerk auf unser Gemüt macht. Der Dichter, Maler u. s. w. stellt eine Sache nicht dar, wie sie ist, sondern wie sie glauben, daß sie unsere inneren und äußeren Sinne aufs kräftigste rühre. Ein Ding wird eben dadurch zu einem Gegenstand der Kunst, daß es durch die Bearbeitung des Künstlers unsere Vorstellung mit sinnlichem Reiz anlockt. Die Kunst besteht somit in der mit Rücksicht auf den Eindruck berechneten Verschönerung der Natur. Sie wendet sich zunächst wie das Schöne an die Sinne und die Einbildungskraft; es giebt überhaupt nur einen Weg in die Seele zu dringen, nämlich die äußeren Sinne. Aber wie das eigentlich Schöne, das Formschöne, selbst in der Natur nur eine niedere Stufe der Schönheit ist, über der, als die wahre himmlische Schönheit, die Schönheit als Erscheinungsform der Vollkommenheit steht, so bezeichnet auch die Verschönerung der Wirklichkeit für die feinere Empfindung nur eine niedere Stufe der Kunst. Der Künstler wendet sich an die Sinne und die Einbildungskraft, um Geist und Herz in Bewegung zu setzen. Wie die Natur selbst innere Tüchtigkeit durch die Schönheit ausdrückt, so muß auch der Künstler den Reiz der Schönheit verwenden, um dadurch Liebe zum sittlich Guten zu erwecken; ohne dieses wären die Musen nur verführerische Buhlerinnen. Die Natur hat uns das Gefühl des sinnlichen Reizes nicht eines vorübergehenden Kitzels wegen, sondern nur zu einem höheren Zweck verliehen. Die Kunst muß dem ganzen menschlichen Leben, Wohnung, Geräten, öffentlichen Monumenten, Festen u. s. w. den Stempel der Schönheit und Anmut aufdrücken, damit durch die sanften Eindrücke des Schönen Geist und Herz eine edle Richtung bekommen. In einem Lande, wo alles das Gepräge der Schönheit durch die Kunst erhalten hat, wird der innere Sinn bei jedem Blick von dem Gefühl der Ordnung, der Vollkommenheit und Schicklichkeit gerührt. Alles flößt dem Herzen ein sanftes Gefühl ein; es entsteht dadurch im Menschen notwendig eine allmähliche Verfeinerung aller Seelenkräfte.

so nur eine breite, weitschichtige Ausführung dessen, was Bodmer schon in den Diskursen gegeben, mit Anlehnung an die Lehre der Alten von der inventio und dispositio; auf die elocutio geht er gar nicht ein. Die Frage, ob das Genie angeboren oder etwas Erworbenes ist, hat für uns nur durch die eigentümliche Art ihrer Beantwortung Wert. Die Anlage dazu, meint er, sei angeboren und diese hänge von der Beschaffenheit des Körpers ab; denn die geistige Tüchtigkeit sei durch die Sinne bedingt. Es war damals wie heute ein Lieblingsgedanke, die psychischen Erscheinungen durch die physischen zu erklären. Sulzer vermag es, mit Leibnitzischem Idealismus den krassesten Sensualismus zu verbinden. In der Allgemeinen Theorie der schönen Künste handelte er auch vom Genie in einem eigenen Artikel. Er schließt sich im ganzen an die frühere größere Abhandlung an. Den Begriff des Original-schöpferischen hat er auch hier noch nicht; doch stellt er jetzt neben der großen Geschicklichkeit auch die große Fruchtbarkeit als Moment des Genies auf. Er kommt aber auch so nicht weiter als zur Fassung des Genies als vorzüglicher Größe des Geistes überhaupt, die sich bei dem einen auf allen Gebieten des geistigen Lebens, bei den meisten nur in einem speziellen Fache zeige. Die erste Ursache, die das Genie ausmache, meint er, werde die Philosophie wohl nie entdecken; am weitesten würde man wohl kommen, wenn man das besondere Gepräge einzelner glänzender Genies analysieren würde; was wir bis jetzt der Art haben, sei nur ein schwacher Anfang der Naturgeschichte des menschlichen Geistes.

Kunst und Künste.

Über die Kunst und die Künste äußert sich Sulzer an verschiedenen Stellen eingehender. So schon in den „Gedanken über den Ursprung und die verschiedenen Bestimmungen der Wissenschaften und der schönen Künste 1757"; sodann in der Abhandlung „Von der Energie in den Werken der schönen Künste 1765"; am eingehendsten und reifsten in der kleinen Schrift: „Die schönen Künste in ihrem Ursprung und ihrer wahren Natur und besten Anwendung betrachtet 1772", die dann in dem zweiten Band der Allgemeinen Theorie Aufnahme gefunden hat, und das Beste und Eigenartigste enthält, was Sulzer auf diesem Gebiete geschrieben.

Wie die Wissenschaft ihren Ursprung hat in der natürlichen Neugierde des menschlichen Geistes, so sind die schönen Künste aus dem angeborenen Trieb des menschlichen Herzens zu sanften Empfindungen entstanden. Das Wesen derselben besteht ihrem Ursprung gemäß in der Verschönerung der dem Menschen notwendigen Dinge, nicht wie

man fälschlich behauptet hat, in der unbestimmten Nachahmung der Natur. Dieser Bruch mit der Nachahmungstheorie klingt nun sehr resolut; aber es ist nicht so böse gemeint. Im Grund meint er das gleiche, wie Breitinger und Batteux, die beide noch das Wesen der Kunst als Nachahmung der Natur, allerdings als verschönernde, idealisierende Nachahmung betrachten. Daß man dies Verfahren nicht so recht Nachahmung nennen könne und daß es Gebiete der Kunst gebe, die kein Vorbild in der Natur haben, hat er von J. A. Schlegel und Mendelssohn. In der näheren Ausführung schließt er sich an die früheste Formulierung des idealisierenden Verfahrens der Kunst bei den Schweizern in der Schrift über die Einbildungskraft an, sofern er von dem Eindruck ausgeht, den ein Kunstwerk auf unser Gemüt macht. Der Dichter, Maler u. s. w. stellt eine Sache nicht dar, wie sie ist, sondern wie sie glauben, daß sie unsere inneren und äußeren Sinne aufs kräftigste rühre. Ein Ding wird eben dadurch zu einem Gegenstand der Kunst, daß es durch die Bearbeitung des Künstlers unsere Vorstellung mit sinnlichem Reiz anlockt. Die Kunst besteht somit in der mit Rücksicht auf den Eindruck berechneten Verschönerung der Natur. Sie wendet sich zunächst wie das Schöne an die Sinne und die Einbildungskraft; es giebt überhaupt nur einen Weg in die Seele zu dringen, nämlich die äußeren Sinne. Aber wie das eigentlich Schöne, das Formschöne, selbst in der Natur nur eine niedere Stufe der Schönheit ist, über der, als die wahre himmlische Schönheit, die Schönheit als Erscheinungsform der Vollkommenheit steht, so bezeichnet auch die Verschönerung der Wirklichkeit für die feinere Empfindung nur eine niedere Stufe der Kunst. Der Künstler wendet sich an die Sinne und die Einbildungskraft, um Geist und Herz in Bewegung zu setzen. Wie die Natur selbst innere Tüchtigkeit durch die Schönheit ausdrückt, so muß auch der Künstler den Reiz der Schönheit verwenden, um dadurch Liebe zum sittlich Guten zu erwecken; ohne dieses wären die Musen nur verführerische Buhlerinnen. Die Natur hat uns das Gefühl des sinnlichen Reizes nicht eines vorübergehenden Kitzels wegen, sondern nur zu einem höheren Zweck verliehen. Die Kunst muß dem ganzen menschlichen Leben, Wohnung, Geräten, öffentlichen Monumenten, Festen u. s. w. den Stempel der Schönheit und Anmut aufdrücken, damit durch die sanften Eindrücke des Schönen Geist und Herz eine edle Richtung bekommen. In einem Lande, wo alles das Gepräge der Schönheit durch die Kunst erhalten hat, wird der innere Sinn bei jedem Blick von dem Gefühl der Ordnung, der Vollkommenheit und Schicklichkeit gerührt. Alles flößt dem Herzen ein sanftes Gefühl ein; es entsteht dadurch im Menschen notwendig eine allmähliche Verfeinerung aller Seelenkräfte.

Diese verfeinerte Sinnlichkeit oder der Geschmack am Schönen ist aber nur eine Vorbereitung zu einem höheren Zwecke, zu der höchsten sittlichen Kultur eines Volkes. Auf dem durch den Geschmack vorbereiteten Boden können und sollen dann die höchsten Früchte der menschlichen Bildung erwachsen. Der Künstler muß, und dies ist sein höchster Beruf, auch dem Guten den Reiz der Schönheit leihen. Die Kunst muß jede Tugend, jede edle Empfindung, jede gute Handlung in vollem Reize darstellen, um Liebe zum Guten einzuflößen und uns durch sanften Zwang zu unserer Pflicht anzuhalten. In der That kann die Kunst aus einem Menschen, dessen Einbildungskraft zum Gefühl des Schönen, dessen Herz zur Empfindung des Guten gestimmt ist, alles machen, dessen er fähig ist. So sind die Künste die Gehilfinnen der Weisheit. Letztere vermag wohl den Weg zur Vollkommenheit und Glückseligkeit zu zeigen, aber nicht die Kraft zu geben, ihn zu gehen; die Kunst aber ebnet ihn und bestreut ihn mit Blumen, die den Wanderer durch ihren lieblichen Geruch zum Weitergehen unwiderstehlich anlocken. Nur wenn die Wahrheit nicht bloß erkannt, sondern gefühlt wird, vermag sie wirksam zu werden, was an das Schillersche „Fühle den Gott, den du denkst" anklingt. Der rohe Mensch ist bloß grobe Sinnlichkeit; der Mensch, den die Stoiker bilden wollten, wäre bloße Vernunft; der, den die schönen Künste bilden, steht zwischen jenen beiden gerade in der Mitte; seine Sinnlichkeit besteht in einer verfeinerten inneren Empfindsamkeit, die den Menschen für das sittliche Leben wirksam macht.

In dieser Ausführung liegt der Grundgedanke Schillers, daß die ästhetische Bildung die notwendige Vorstufe der sittlichen sei, daß der Weg zur sittlichen Freiheit durch das Land der Schönheit führe, daß demnach auch die Künste diesen hohen Zweck vor Augen haben müssen, schon mit voller Klarheit ausgesprochen. Dieser Gedanke ist als reife Frucht auf dem Boden der Leibnitzischen Philosophie erwachsen. Zuerst ausgesprochen hat ihn Mendelssohn in der Abhandlung „Briefe über die Kunst" (1757). Diese hat Sulzer nicht gekannt, da sie erst in der großen Gesamtausgabe veröffentlicht worden ist. Der Satz, daß die Kunst die Lehren der Wahrheit in das Gewand der Schönheit kleiden müsse, um sie wirksam zu machen, daß die bloße abstrakte Wahrheit die Kraft nicht gebe, sie in Beweggründe des Handelns umzusetzen, findet sich allerdings schon in den veröffentlichten Abhandlungen Mendelssohns vor Sulzer, und dieser hat ihn, wie die ganze Fassung zeigt, offenbar von seinem Vorgänger entlehnt. Aber den Gedanken, daß die ästhetische Bildung als solche der Boden sei, auf dem erst die sittliche recht gedeihen könne und daß hierin die Bedeutung der Kunst liege, hat Sulzer unabhängig von Mendelssohn gefaßt und ihn in einer ganz auffallend

an Schiller erinnernden Weise ausgeführt, während Mendelssohn in jenem Aufsatze die Sache nur mit ein paar Worten berührt. Sicher hat Schiller den einschlägigen Artikel Sulzers in der Allgemeinen Theorie der schönen Künste gekannt.

Was der Sulzerschen Auffassung ihr eigentümliches Gepräge verleiht ist das, daß er, obwohl ganz auf dem Boden des Eudämonismus stehend, doch die Bedeutung der Kunst nicht bloß für das Individuum, sondern für das ganze Volk, die Stellung derselben im Organismus des Volkslebens ins Auge faßt. Kommt ihr diese hohe propädeutische Bedeutung zu, so muß sie zu einem allgemeinen Mittel der Volkserziehung gemacht werden, es muß ihr Eingang in die Hütten der Armen, so gut wie in die Paläste der Großen verschafft werden. Die Wissenschaft ist nur für kleine auserlesene Kreise, der Sinn für das Schöne und die Kunst ist bei jedem Menschen vorhanden und kann und soll bei jedem ausgebildet werden. Die Kunst sollte demgemäß eine Stellung als öffentliches Institut im Leben des Volks einnehmen, wie einst bei den Griechen. Die Regierung sollte sie in ihren Dienst nehmen, einen Teil der vom ganzen Volk aufgebrachten Steuern für sie verwenden. Nicht bloß die öffentlichen Monumente, auch Münzen u. dergl., öffentliche Feste sollen durch die Kunst den Stempel der Schönheit erhalten. Die Regierung sollte die Künstler ausgiebig beschäftigen; dann würde auch das Genie sich ganz anders entwickeln als jetzt, wo der Künstler sich ganz nach der Laune des reichen Auftraggebers richten muß. Die Kunst ist heute nur noch Gegenstand des privaten Luxus, die Kunstwerke in unzugänglichen Palästen verschlossen, nicht wie bei den Griechen vor dem ganzen Volke ausgestellt. Soll sie wieder eine ähnliche Bedeutung für das Volksleben gewinnen, so muß sie wieder, zumal auch die Bühne, in die Obhut und Fürsorge der Regierung genommen werden. Sulzer geht so weit, eine Art Schönheitspolizei selbst über das Privatleben zu verlangen; die Polizei sollte kein Haus, keinen Garten und dergl. dulden, der den Schönheitssinn beleidigte und dadurch den Sinn für Schicklichkeit und Ordnung überhaupt schädigte. Am meisten verlangt er nach dem Vorgang von Gottsched eine solche Oberaufsicht über die Sprache; er verweist auf die wohlthätige Wirksamkeit der französischen Akademie und meint, man solle Sprachverderber gerade so wie Münzfälscher bestrafen. Berührt es wahrhaft wohlthuend in jener dem öffentlichen Leben so abholden Zeit die Bedeutung der Kunst für das gesamte Volksleben so kräftig hervorgehoben zu sehen, so ist die weitere Ausführung eine wenig erfreuliche Übersetzung der antiken Kunstauffassung in die Form des modernen Polizeistaates. Sulzer steht hier unter dem Einfluß der

Friedrichschen Staatsraison, die alles, Industrie wie Weinbau, an jedem beliebigen Orte künstlich machen zu können glaubte. Indes dies hebt sein Verdienst nicht auf, die Bedeutung der Kunst für das gesamte Volksleben zuerst und allein in dem damaligen Deutschland erkannt und kräftig hervorgehoben zu haben.

Ein System der Künste stellt er selbst im Grundriß, wie dies Mendelssohn wenigstens gethan, nicht auf. Eine systematische Behandlung war ja schon durch die lexikalische Anlage des Werks unmöglich. Er giebt nur die herkömmliche Einteilung in schöne Wissenschaften und Künste und teilt letztere nach den Sinnesorganen weiter ein. Er zeigt in seinem großen Werke mancherlei Belesenheit und bringt eben damit auch manchen guten Gedanken, aber im ganzen waren gerade die Einzelausführungen über die Künste und was in sie einschlägt, schon beim Erscheinen des Werks überlebt und veraltet. Sulzer hält sich hier ganz auf dem Boden der vorlessingischen Zeit. Wir haben schon oben bemerkt, daß er Lessing und Mendelssohn ganz ignoriert. Wer aber sich mit dem Laokoon und der Dramaturgie nicht auseinanderzusetzen weiß, spricht sich eben damit selbst den Beruf ab, eine Theorie der Künste zu schreiben. Wir führen für den Stand seiner ästhetischen Einsicht nur einiges als Beleg an. Er findet, daß die Tempel in Pästum, die er alle für gleichzeitig hält, noch egyptischen Geschmack verraten; daß Bodmer mittelst der neuen Philosophie Homer übertroffen habe; bei der Besprechung des Verhältnisses von Poesie und Malerei weiß er auch nach dem Laokoon nur das alte Gerede zu wiederholen, und sieht in der Allegorie die höchste und schwerste Leistung der Malerei.

Unser Urteil gilt ganz besonders von dem, was er über die Dichtkunst lehrt. Was er über das dichterische Genie vorbringt, ist nur eine spezielle Anwendung seines Begriffs vom Genie überhaupt. Es besteht in einem starken Feuer der Einbildungskraft, einer großen Lebhaftigkeit des Gefühls und einer inneren Begierde, das, was man selbst lebhaft fühlt, auch gegen andere zu äußeren, wozu noch eine starke und ausgebreitete Beurteilungskraft kommen muß. Von der Dichtkunst gilt natürlich noch mehr als von den anderen Künsten, daß sie den Menschen durch Verfeinerung des Gefühls zur sittlichen Freiheit zu erziehen habe. Sie hat besonders die Tugend als liebenswert, das Laster als hassenswert darzustellen; ihre höchste Leistung ist die Darstellung von Tugendidealen. Er polemisiert unverständig gegen Shaftesbury-Mendelssohn, welche lehren, daß ein vollkommener Tugendheld der undankbarste Stoff für die Dichtkunst, ein poetisches Ungeheuer sei. Der Dichter muß, um unser Herz zu treffen, selbst von seinem Gegenstand ergriffen sein; denn nur was vom Herzen kommt, geht zum

Herzen. Der Dichter macht sich zum Meister über die Gemüter der Menschen, sofern er selbst dem, was wir schon tausendmal gehört, durch eine neue Wendung Eingang in unser Herz verschafft und den Ton trifft, der alle Saiten desselben in Bewegung setzt. Es sind dies die gleichen Gedanken, die wir schon von den Diskursen her kennen und deren Ursprung wir bis auf Aristoteles zurück verfolgt haben. In einer eigenen Abhandlung „Von der Energie in den Werken der schönen Künste 1765" führt er den Gedanken aus, daß der Künstler überhaupt besonders der Dichter seinen Gebilden außer der Schönheit noch eine ganz besondere Energie verleihen müsse. Die Schönheit, sagt er, regt nur zur Betrachtung an und wirkt ein stilles angenehmes Wohlgefallen; nur die Energie bringt Bewegung hervor d. h. ergreift das Herz aufs tiefste und versetzt uns ganz in die dargestellte Lage, und setzt zugleich die Empfindungen in Beweggründe des sittlichen Handelns um. Von allen Arten der Dichtkunst kommt natürlich der dramatischen diese Energie im höchsten Grade zu. Was Sulzer hier giebt ist eine Kombination der Lehre Breitingers von der malerischen und der herzrührenden Schreibart mit dem Satze Mendelssohns, daß der Künstler die spekulative Wahrheit in Empfindung und eben damit in Beweggründe des Handelns zu verwandeln vermöge. Ist so die Wirkung des Dichters wesentlich dadurch bedingt, daß er selbst den Gott in seinem Busen fühlt, so hat natürlich Kritik und theoretische Anweisung nur ganz untergeordneten Wert für ihn. Sulzer meint, wie Dubos, gegen Bodmer, daß die Dichter noch immer die größten seien, welche die Natur selbst dazu gemacht, ehe die Kunst sich dem Genie zur Gehilfin angeboten. Nach dieser Auffassung hat Sulzer auch Verständnis für die Volkspoesie. Jedes Volk, das sich aus der ersten Roheit herausgearbeitet, hat seine Dichter gehabt. Wir haben hier den Einfluß von Herders Fragmenten, vielleicht von Blackwell direkt vor uns. Er selbst beruft sich auf einen weit älteren Schriftsteller, Montaigne, und zitiert von ihm eine Stelle, die auch wir als das älteste urkundliche Zeugnis für das Verständnis der Volkspoesie anführen wollen: „La poësie populaire et purement naturelle a des naivetés et des graces, par où elle se compare à la principale beauté de la poësie parfaite selon l'art: comme il se void ès villanelles de Gascogne et aux chansons, qu'on nous rapporte des Nations, qui n'ont cognoissance d'aucune science, ni même d'écriture".

Was Sulzer über die einzelnen Dichtgattungen speziell über das Epos und die Tragödie giebt, ist bei seinem völligen Mangel an Geschmack und Kunsteinsicht geradezu trostlos; es ist nichts als eine Kompilation veralteter Ansichten. So sind die Artikel „Held" und

„Heldengedicht“ aus Bossu und besonders aus Lamotte zusammengeschrieben, aus welch letzterem er auch die Ansicht Hedelins über den Ursprung der homerischen Gedichte aus einzelnen Liedern kennen gelernt hat. Im engsten Anschluß an Lamotte meint er, daß die seitherige von Aristoteles herrührende Theorie des Epos nur von Homer abstrahiert und daher einseitig und falsch sei, daß jede umfangreiche und bedeutende Handlung Gegenstand desselben sein könne. Ebenso stammt von den Franzosen die seltsame bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts fortdauernde Ansicht über den epischen Stil, daß er pathetisch, feierlich, selbst enthusiastisch sein müsse. Wenn er der Tradition gemäß dem Epos den höchsten Rang zuerkennt, während er an einer anderen Stelle von der dramatischen Dichtkunst rühmt, daß sie alle Wirkungen der Kunst in sich vereinige, somit die höchste Leistung derselben bezeichne, so haben wir hier die damals allgemein übliche widerspruchsvolle Ansicht über das Verhältnis von Epos und Drama vor uns.

Wie er sich in der Theorie des Epos wesentlich an Lamotte anschließt, so bei der Tragödie am meisten an Bodmer und Diderot. Natürlich verwertet er auch die bekannte Definition des Aristoteles, in der Form, wie sie von den Franzosen gefaßt wurde; denn ein eigenes Verständnis desselben zeigt er nirgends. Bezeichnend für ihn ist, daß er noch 1773 an der Einheit der Zeit und des Ortes strenge festhält; er erklärt zwar Shakespeare für das größte dramatische Genie, meint aber doch, er wäre noch größer, wenn er jene Einheiten beobachtet hätte. Eigen ist ihm seine Einteilung der Tragödie. Er unterscheidet vier Gattungen derselben: 1) solche, wo der tragische Charakter die Hauptsache ist; 2) solche, wo die tragische Leidenschaft; 3) solche, wo eine tragische Unternehmung; 4) solche, wo eine tragische Begebenheit. Schon diese Einteilung zeigt, daß er seiner Aufgabe nicht gewachsen war. Die Charaktere müssen nach ihm ganz gut oder ganz schlecht sein, damit sie entweder Liebe und Bewunderung oder Abscheu erwecken. Ihre Gemütskräfte müssen jedenfalls das gewöhnliche menschliche Maß überschreiten. Der Dichter muß seinen Haupthelden wirklich unglücklich und sein Unglück fühlend, aber es gelassen und standhaft tragend darstellen, was an Conti erinnert. Die tragischen Leidenschaften sind Mitleid, Bewunderung, Schrecken. Die Reinigung der Leidenschaften erklärt er dahin, daß wir durch den häufigen Anblick solch tragischer Vorstellungen mit dem Unglück vertraut werden und es leichter zu tragen lernen. Schon 1760 hatte Sulzer philosophische Betrachtungen über die Nützlichkeit der dramatischen Dichtkunst veröffentlicht. Bemerkenswert ist diese Abhandlung durch den sichtbaren Einfluß von Diderot. Mit diesem verlangt er Stoffe aus dem gewöhnlichen bürgerlichen Leben,

die geeignet seien uns aufzuklären und zu bessern. Die meisten seitherigen Stücke seien infolge eines falschen Vorurteils so eingerichtet, daß die Tugend unterliege, nur um unser Mitleiden zu erregen. Aber eine bis zur Bewunderung getriebene Hochachtung sei eben so angenehm und lebhaft; deshalb dürfe der Dichter sehr wohl die Tugend in vollem Glanze und Siege darstellen. Nichts, sagt er, hindert ihn einen Jüngling aufzuführen, der dem Herkules gleich allen Reizen der Wollust widersteht und sich ungeachtet der Bezauberungen des Lasters in die Arme der Tugend wirft und da seine Belohnung findet. Sollte denn ein glücklicher Ausgang weniger rührend sein, als ein unglücklicher? Was könnte mehr interessieren, als ein Fürst, der mitten unter Drangsalen der Vater seiner Völker ist; ein Staatsbedienter, der seinem Vaterland getreu und eine Schutzwehr der Bürger gegen einen Tyrannen ist? — Das Bühnenrepertoir kann einen ganzen Vorrat von Bildern bieten, die alle moralischen Wahrheiten in materieller Gestalt in sich schließen. Ja das Drama kann, wie Diderot sagt, die wichtigsten Stücke der Moral ohne Schaden des heftigen und schnellen Gangs der Handlung untersuchen. Es müßte dies auf eben die Art herbeigeführt werden, wie die Niederlegung der Regierung im Cinna. So könnte der Dichter die Fragen vom Selbstmorde, von der Ehre, vom Zweikampfe, von der Thorheit der Ehrenstellen u. dergl. abhandeln. Natürlich betont er bei der dramatischen Dichtung als der ergreifendsten und wirksamsten die moralische Absicht auch am stärksten. Sie vor allem hat auf den öffentlichen Geist des Volkes zu wirken. Anknüpfend an die uns bekannte Ansicht Bodmers verlangt er in dem Artikel „tragisch", daß der Stoff vorzüglich von öffentlichen und nationalen Angelegenheiten genommen werde, daß die Tragödie den Gemütern der Zuschauer große und männliche Gesinnung, Liebe zur Freiheit, Begierde nach edlem Ruhm, Eifer für das allgemeine Beste, Verachtung der Privatinteressen selbst des Lebens einflöße. Durch öftere Vorführung von sog. bürgerlichen Trauerspielen, die er früher unter dem Einfluß Diderots so sehr empfohlen hatte, meint er, werden die Zuschauer sich gewöhnen, an Privatangelegenheiten ebenso starken Anteil zu nehmen, als an öffentlichen. Verlangt Sulzer überhaupt, daß die Künste in den Dienst der Politik treten, um auf dem Grunde feineren und edleren Schönheitsgefühls den einzelnen zur sittlichen Freiheit, das ganze Volk zu kräftigerem, öffentlichen Geiste, lebendigem Sinn für Freiheit und die allgemeinen Interessen anzuleiten, so nimmt natürlich hiebei die Bühne den ersten Rang ein, und vor allem für sie verlangt er die warme Fürsorge der Regierung.

Moses Mendelssohn.

Erstes Kapitel.

Stellung zu Vorgängern und Nachfolgern. Seine einschlägige litterarische Thätigkeit. Mangelnde altklassische Schulung. Verhältnis zu den Franzosen; Corneille, Racine, Voltaire, Moliere, Marivaux; Diderot; Rousseau. Verhältnis zu den Engländern; Locke, Shaftesbury, Burke; Pope, Young, Richardson; Shakespeare.

An Baumgarten und äußerlich zum Teil wenigstens an Sulzer schließt Mendelssohn an. Er hat es nicht wie letzterer unternommen, das Programm Baumgartens in einem großen umfassenden Werke auszuführen, sondern sich begnügt einzelne Teile des Systems zu bearbeiten; aber was er hier geleistet, ist für die Weiterentwicklung der ästhetischen Theorie weit fruchtbarer gewesen als alles, was Sulzer geschrieben. Er steht ganz auf dem Boden der Baumgartenschen Ästhetik; er untersucht im engsten Anschluß an ihn den Begriff des Schönen, die Stelle, welche die Empfindung des Schönen, als Geschmacksurteil wie als ästhetische Lust, im Leben des Geistes einnimmt; er zieht selbständig die Grundlinien eines Systems der Künste und giebt so eine wichtige Ergänzung zu Baumgarten; er behandelt in speziellen Abhandlungen wie in ausführlicheren Rezensionen einzelne wichtige Punkte der Theorie der Dichtkunst. An Sulzer knüpft er äußerlich an, sofern auch er in seiner Erstlingsschrift ausgeht von der Untersuchung der Empfindung des Schönen und der daraus entspringenden ästhetischen Lust. Aber entlehnt hat er nichts Wesentliches von ihm. Dagegen knüpft er direkt an die Zürcher an, von denen die „Vorläufige Nachricht" zu der Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste besonders den „berühmten Herrn Breitinger" als den ersten und einzigen Kunsttheoretiker in Deutschland bezeichnet. Von ihnen entnimmt er die Auffassung der Kunst als Nachahmung und die falsche Erklärung des aus der Kunst entspringenden Vergnügens, aber auch die Auffassung der

Kunst als einer idealisierenden Wiedergabe der Wirklichkeit. Nicht von Breitinger, sondern von Lessing angeregt setzt er den Versuch des ersteren, die Dubossche Erklärung der ästhetischen Lust mit der herrschenden Lehre zu vereinigen, fort. Erst die Berliner haben Dubos recht fruchtbar zu machen gewußt. Einen Fortschritt über die Schweizer hinaus bezeichnet es, wenn er nun auch Shaftesbury und Burke für die ästhetische Forschung verwertet, noch mehr, wenn er mit seinen Freunden an Stelle Miltons nun Shakespeare in Deutschland einzubürgern sucht. Auch in der Kritik treten die Berliner an die Stelle der Schweizer und Mendelssohn und Lessing bezeichnen hier einen mindestens ebenso großen Fortschritt über sie hinaus, als in der Theorie. Höher als das bisher Erwähnte ist der Einfluß anzuschlagen, den der persönliche Verkehr mit seinem großen Freunde Lessing auf Mendelssohn ausgeübt hat. Doch darf man sich gerade auf dem Gebiet der Kunsttheorie Lessing ja nicht bloß als den gebenden, Mendelssohn nur als den empfangenden vorstellen. Letzterer hat viele Ideen zuerst ausgesprochen, die Lessing adoptiert hat, um ihnen im Laokoon den Stempel der Vollreife aufzudrücken. Wie er so auf Lessing anregend und förderend gewirkt, so selbst noch auf Schiller, der offenbar Mendelssohn ein eingehendes Studium gewidmet hat. Als Vorläufer Kants erscheint er, sofern er zuerst an Stelle der Leibnitzischen dichotomischen Einteilung der Seelenkräfte die trichotomische setzt und das Wesen der ästhetischen Empfindung in das vom begrifflichen Verständnis unabhängige und uninteressierte Wohlgefallen setzt.

Von seinen zahlreichen Schriften kommen für uns in Betracht:

1) Über die Empfindungen 1755; seine zweite Schrift, ebenfalls anonym erschienen. Sie ist eine Nachbildung der Moralists von Shaftesbury und entlehnt von hier auch die Namen der Hauptpersonen (in den beiden Auflagen verschieden), den hymnusartigen Ton und vielfach die Gedanken. Es war das Buch, das ihm Lessing in die Hand gab, und das ihn nach der bekannten Anekdote, die sein Enkel aus seinem Munde erzählt, zu seiner Schriftstellerei veranlaßt haben soll. Indes es liegt hier ein Gedächtnisfehler des alternden Mendelssohn vor. Seine erste Schrift, die Lessing anonym und ohne sein Vorwissen herausgab, sind die Philosophischen Gespräche und diese können nicht durch irgend eine Schrift von Shaftesbury veranlaßt sein.

2) Die sachlich sich daran anschließende Rhapsodie oder Zusätze zu den Briefen über die Empfindungen 1761.

3) Betrachtungen über die Quellen und die Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften; zuerst erschienen in der Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste (Bd. I St. 2); später

umgearbeitet und unter seine Philosophischen Schriften aufgenommen unter dem Titel: Über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften.

4) Betrachtungen über das Erhabene und das Naive in den schönen Wissenschaften, zuerst erschienen in der Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste (Bd. II St. 2); später umgearbeitet und ebenfalls unter seine Philosophischen Schriften aufgenommen.

5) Seine zahlreichen oft sehr eingehenden Rezensionen in der Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste 1757 bis 1759; in den Briefen die neuste Litteratur betreffend 1759—1765; und endlich in der Allgemeinen deutschen Bibliothek 1765—1775.

6) Sein Briefwechsel (Ges. Schr. Bd. V).

7) Zahlreiche meist unfertige, skizzenhafte, erst nach seinem Tode veröffentlichte Aufsätze; einige davon von großer Wichtigkeit (gesammelt Ges. Schr. Bd. IV, 1).

Die folgende Darstellung beansprucht das Verdienst, dies gesamte Quellenmaterial zum erstenmal vollständig verwertet zu haben. Wir beginnen mit der Darstellung seiner kritischen Thätigkeit und schicken zuerst eine kurze Skizze seines Verhältnisses zur antiken, zur französischen und englischen Litteratur voraus.

Mendelssohn zum Rabbiner bestimmt hat keine Gelegenheit gehabt sich mit der klassischen Litteratur vertraut zu machen. Er suchte diese Lücke durch eifriges Selbststudium zu ersetzen und brachte es so weit, daß er selbst die abstrusen Schriften von Baumgarten verstand und dessen Terminologie in ein gutes Deutsch übersetzte und die alten lateinischen Schriftsteller so geläufig als irgend ein geschulter Philologe las. Was er zitiert stammt allerdings wenig aus eigener Lektüre, sondern gehört zu dem eisernen Bestand des dürftigen Zitatenschatzes der damaligen Zeit. Doch zeigt er bei der Besprechung einzelner Horazstellen in der Abhandlung über das Erhabene ein feines, geschmackvolles Verständnis, das manchem heutigen Philologen zu wünschen wäre. Im Griechischen brachte er es nicht so weit, um Homer und die Tragiker im Original lesen zu können. Ob er Homer auch nur in Übersetzung ganz gelesen, läßt sich nicht erkennen; die griechischen Tragiker kennt er aus Brumoy; vertraute Bekanntschaft zeigt er mit dem Oedipus rex; in einer eingehenden Besprechung einiger Stellen desselben zeigt er, wie wir sehen werden, ein überaus feinsinniges Verständnis. Weniger ist dies der Fall bei Homer. Die Poetik des Aristoteles kennt er aus französischen, lateinischen und deutschen Übersetzungen. Ein Verständnis des griechischen Geistes hat er, wie freilich die ganze damalige Zeit, nicht gewonnen; Sokrates in seinem Phaedo ist ein echter und gerechter philosophischer

Spießbürger des vorigen Jahrhunderts; und der sentimentale Grandison ist ihm sein Leben lang sympathischer gewesen als Ilias und Odyssee. Er hatte später Gelegenheit sich eingehend über Homer zu äußern in seiner Rezension der Iliasübersetzung von Bitaubé[1]. Er verlangt hier, daß wir uns, um Homer zu verstehen, in die Denkweise jener fernen Zeit versetzen müssen. Er findet den Unterschied der alten Poesie von der modernen darin, daß jene das Malerische und Handlungsvolle, diese das Sentenziöse und Lehrreiche vorzüglich liebe; Caylus habe in der Ilias mehr Malereien gefunden als in allen Heldengedichten der neueren Zeit. Wie Fenelon bezeichnet er die schlichte Rauheit jener alten Zeit und Dichtung als ihre charakteristische Schönheit. Wie dieser verwirft er die geschmacklose allegorische Deutung der homerischen Gedichte. Am höchsten stellt er natürlich die wenigen unserem modernen Geschmack ohnedies zusagenderen rührenden Szenen wie Hektors Abschied von Andromache. — Das Studium der griechischen Tragiker, das er bald nach dem Briefwechsel über die Tragödie nach dem théâtre des Grecs von Brumoy begonnen hatte, setzte er später nicht fort. Anfangs, zur Zeit des Briefwechsels über die Tragödie, wo er noch ganz auf dem Standpunkt Corneilles stand, erhebt er gegen die griechischen Tragiker wie gegen Homer den Vorwurf, daß sie nie wirklich bewunderungswerte Charaktere auf die Bühne gebracht haben. Später hat er erkannt, daß der tragische Held kein vollkommenes Tugendideal, sondern ein Mittelcharakter sein müsse. Auch zeigt er bald nach dem Briefwechsel in der Besprechung von einigen Ödipusstellen ein feines Verständnis für das einzelne, aber kein besseres für die griechische Tragödie als Ganzes. Auch sein Verständnis des Aristoteles hat mit den Jahren keineswegs zugenommen. Zur Katharsislehre verhält er sich auch noch nach dem Erscheinen der Dramaturgie ablehnend (Brief an Lessing vom November 1768) und leugnet bei der tragischen Furcht die Beziehung auf uns selbst. Während er an Aristoteles nur zu mäkeln weiß, ist er eifrigst bemüht, seine eigene Fassung des Erhabenen mit dem unwissenschaftlichen Longin in Übereinstimmung zu bringen. Noch auffallender muß es bei einem Mann, der seinem ganzen Bildungsgang nach den Wert der klassischen Schulung, ähnlich wie Herder, sehr nüchtern beurteilte, erscheinen, daß er wie die Schulpoesie die Verwendung der griechisch-lateinischen Mythologie als ein wesentliches Erfordernis der modernen Poesie ansieht. Was er über die plastische Kunst der Griechen äußert, ist aus der Schrift Winkelmanns

[1] Allg. deutsche Bibl. I St. 2.

„Gedanken über die Nachahmung ꝛc.“ entnommen. Fern von jeder eigenen Anschauung blieb ihm, dem Philosophen und Semiten, der Sinn für die antike Kunst verschlossen.

Weit mehr Verständnis als für die antike zeigt er für die moderne Litteratur. Ohne alle klassische Schulbildung aufgewachsen vermochte er sich in die französische Sprache und Litteratur leichter hineinzuleben: war doch die geistige Luft, die er in Berlin einatmete, von französischem Geist erfüllt: die Akademie schrieb, der Hof und die Gesellschaft sprach französisch. Welch mächtigen Einfluß die französische Sprache auf die deutsche, auch nachdem der Wortschatz so ziemlich gesäubert war, in Satzbau und Konstruktion ausübte, dafür ist der Stil Lessings, und zwar nicht bloß des jungen Lessing, mit seinen massenhaften Gallizismen (vergleiche noch die Emilia Galotti) der schlagendste Beweis. Mendelssohn selbst zeigt sich in diesem Punkte von Anfang an viel reiner als alle Zeitgenossen, selbst als Lessing. Sein Geschmack jedoch hat sich durchaus unter der Herrschaft des französischen, wie er in der Litteratur und in der Gesellschaft herrschte, gebildet und er hat diese Jugendliebe auch durch seine spätere eingehendere Bekanntschaft mit der englischen Litteratur nicht ganz überwunden. Er zeigt früh schon eine ziemliche Vertrautheit mit den Hauptwerken der französischen Tragödie und Komödie, mit Corneille, Racine, Voltaire und Moliere. Freilich, was er von ihnen zitiert, sind wieder allbekannte Gemeinplätze, wie sie heutzutage kein Schriftsteller mehr vorbringen dürfte, ohne sich lächerlich zu machen. Indes anderweitige Äußerungen, wie z. B. schon sehr früh in einem Brief an Lessing (v. 19. Nov. 1755) über die Art und Weise, wie Voltaire in dem „Orphelin de la Chine“ und Racine in der „Athalie“ den Knoten löst, weisen auf ein eindringenderes Studium des französischen Dramas hin. Seine Ansicht von der Tragödie ruht ganz auf dem Repertoir wie auf der Theorie der Franzosen; sein Ideal ist offenbar die Corneillesche Tragödie und auch in der Theorie ist er noch mehr von Corneille, als von Dubos, den er nicht recht zu verwerten verstanden hat, abhängig. Näher geht er nirgends auf die drei großen französischen Tragiker ein. Moliere führt er in der Abhandlung über das Naive mehrfach an. Aber an einem spätern Orte stellt er, wie Bodmer und Gottsched, nicht ihn, sondern Marivaux und Destouches den großen Tragikern Corneille und Shakespeare an die Seite. Die vielfachen abgünstigen Urteile über Voltaire dürfen wir wohl vornehmlich auf Lessings bekannte persönliche Stellung zu Voltaire zurückführen. Die merkwürdige Geschmacksverirrung Lessings für das schale, jammerselige, philiströse Diderotsche Theater hat Mendelssohn

nie geteilt. Er tadelt an dessen dramatischem Entwurf „der Tod des Sokrates", daß er sich abquäle, seinen Stoff in die abergläubischen Regeln der französischen Einheit von Ort und Zeit hinein zu zwängen, indem er Richter und Volk von Athen zu Sokrates ins Gefängnis führe, statt einen Wechsel der Szene vorzunehmen; ebenso die vielfachen Verstöße gegen das sog. costume. Weit sympathischer war ihm, wie auch heute noch uns, Rousseau. Gemeinsam mit diesem ist ihm die Auffassung des Menschen rein als Individuum, losgelöst aus der geschichtlichen Entwicklung und dem gesellschaftlichen Verbande; doch ist er in letzterer Hinsicht nicht so weit gegangen als Rousseau, wie er auch sonst die Exzentrizitäten des letzteren früh erkannt hat. Eine seiner ersten litterarischen Arbeiten (1755) ist eine Übersetzung von Rousseaus Abhandlung über die Ungleichheit der Menschen. Er begleitet sie mit einem längeren Sendschreiben an den „Herrn Magister Lessing in Leipzig". Er bewundert die göttliche Beredsamkeit Rousseaus, wünscht aber, daß er mit seinem hinreißenden Feuer eine bessere Sache verteidigt hätte; in der eingehenden Besprechung der Schrift deckt er dann die Schwäche der gesellschaftfeindlichen Lebensanschauung des französischen Philosophen auf. Er macht gegen ihn geltend, im geselligen Leben entwickeln sich neue Kräfte; eine jede Entwicklung unserer Kräfte, sagt er, ist aber eine Erweiterung unserer Realität (das Wort im Sinne von Leibnitz genommen). Mit jedem neuen Fortschritt kommen aber auch neue Schranken zu Tag, die vorher noch mit der bloßen Fähigkeit, mit der Grundbildung gleichsam, zusammengewickelt gelegen haben. Mit jedem Fortschritt sind so notwendig neue Mängel verbunden. Aber das Gute überwiegt hiebei weitaus das wenige Übel, das damit notwendig verbunden ist. Daß also mit der Gesittung gewisse Übel notwendig verknüpft sind, ist kein Argument gegen die Gesittung überhaupt. Denselben verständigen Standpunkt finden wir denn auch später in seiner Beurteilung von Rousseaus Nouvelle Héloise. Diese Besprechung aus seiner reifsten Zeit, 1761 (Litt. Brief 166—170), ist eine seiner besten kritischen Arbeiten und darf sich in ihrer Art mit den besten Lessings messen. Er erkennt auch hier die hinreißende Beredsamkeit Rousseaus an; aber während er in jener ersten Besprechung in dieser Beredsamkeit „die Sprache des Herzens, diese mächtige Bezauberin redlicher Geister" finden zu dürfen glaubt, bezeichnet er sie jetzt richtiger als die Sprache „der begeisterten Vernunft". Die Sprache der Leidenschaft in dem Werk findet er spitzfindig, affektiert, schwulstig. Rousseau, meint er, hat wohl über die Natur der Leidenschaften raisonniert, aber nie sie selbst gefühlt; daher vermag er auch nicht ihre Sprache zu reden; er will sich durch Ausrufungen und Hyperbeln in einen

Zustand von Empfindungen zwingen, die ihm durch die Erfahrung nicht bekannt genug sind; wer aber Empfindungen nicht kennt, trifft auch nicht die rechte Saite des Herzens.

Mehrfach äußert er sich tadelnd über den anmaßend exklusiven Geschmack der Franzosen. So wirft er Batteux vor, daß er über fremde litterarische Werke nur von französischem Standpunkt aus urteile, daß man nach diesem Maßstabe die vortrefflichsten Werke der Engländer und fast aller lebenden Völker sehr herabsetzen müßte. Eingehender spricht er sich hierüber in der Anzeige von Bitaubés Iliasübersetzung aus. Die Franzosen, meint er, haben seit lange genug Originalschriftsteller in der eigenen Sprache; daher bilden sie sich einzig in ihrer Muttersprache, kümmern sich wenig um das, was die Ausländer geschrieben haben, und haben so diesen ehrsüchtigen Geschmack bekommen, der keinen anderen neben sich dulden will; bei ihnen muß deshalb alles französisch sein; selbst die Helden und Barden (!) der Alten müssen sich nach den französischen Sitten und Gewohnheiten richten. Mit der poetischen Theorie der Franzosen zeigt er sich ziemlich vertraut. Gegen Batteux polemisiert er, ohne zu merken, daß er mit ihm auf gleichem Boden steht. Dagegen hat er von Corneille und noch mehr von Dubos manches gelernt und entlehnt, wie wir später bei der Lehre von der Tragödie näher sehen werden.

Mendelssohn verdankt im ganzen seine Jugendbildung etwa in ähnlicher Weise den Franzosen, wie die besser situierten Jünglinge den Lateinern und Griechen; die Franzosen nehmen in seinem Bildungsgang die Stelle der Alten ein. Anfangs ganz im Ideenkreis der französischen Litteratur zumal in der Auffassung der Tragödie befangen erlangt er allmählich durch den Umgang mit Lessing, durch ein eingehenderes Studium Shakespeares und wohl auch unter der Einwirkung der auflebenden deutschen Litteratur, an der ja sein großer Freund den wesentlichsten Anteil hatte, der französischen Litteratur gegenüber eine selbständige Stellung. Aber diese Selbständigkeit des Urteils ist doch noch weit entfernt von der scharfen Kritik, die Lessing im Laokoon und dann noch mehr in der Dramaturgie an der klassischen französischen Tragödie übt. Corneille stellt er auch in seiner reifsten Zeit als gleichwertig neben Shakespeare und sicher hat er das ungerechte Urteil Lessings über ihn auch nach der Dramaturgie nicht geteilt.

Einen wesentlichen Fortschritt über die Schweizer hinaus bezeichnet seine Stellung zu den Engländern. Locke war ihm schon früh in die Hände gefallen; er hatte ihn in einer lateinischen Übersetzung studiert, als er fast noch jedes Wort im Lexikon nachschlagen mußte. In dankbarer Erinnerung daran nennt er ihn in den Briefen über die Em-

pfindungen neben Wolff und Leibnitz als den, der seinen Helden aus den Irrtümern des Zweifels zur Erkenntnis der Wahrheit und der Tugend zurückgeführt habe. Wenn Danzel und nach ihm andere daraus schließen, daß er Lockeschen Sensualismus mit Leibnitzischem Idealismus habe vereinigen wollen, so zeugt dies nur für die Oberflächlichkeit der Quellenbenützung. Wohl aber hat Shaftesbury nachhaltigen Einfluß auf ihn ausgeübt. Er bekam dessen Moralisten durch Lessing in die Hand und wurde dadurch zu einer Nachbildung derselben in den Briefen über die Empfindungen veranlaßt. Sein Einfluß zeigt sich in seiner Fassung des Schönheitsbegriffs, wie wir später sehen werden, und noch mehr in der Modifikation des damaligen rein individualistischen Eudämonismus durch Berücksichtigung der Stellung des Einzelnen in der menschlichen Gesellschaft. Auch das Buch von Burke A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful machte anfangs, als er soeben seine eigene Abhandlung über das Erhabene und Naive in der Bibliothek der schönen Wissenschaften veröffentlicht hatte, einen mächtigen Eindruck auf ihn. Die Fülle von feinen Beobachtungen imponierte ihm, während er wie Lessing das philosophische System Burkes sehr schwach fand. Er lieferte eine eingehende Besprechung, Inhaltsangabe mit einigen Gegenbemerkungen und Zusätzen in die Bibliothek (Bd. III St. 2) und verwendete die Schrift später bei der Umarbeitung seiner eigenen Abhandlung. Eine Bekanntschaft mit Homes Elements of criticism dagegen läßt sich nicht nachweisen.

Von den englischen Dichtern kommen für uns Addison, Pope, Young, Richardson und vor allem Shakespeare in Betracht. Während in der Gottschedischen Zeit Addisons Spectator, Pope und etwa Milton vorzugsweise auf die deutsche Litteratur einwirkten, treten diese in der Berliner Periode mehr zurück. Der Spectator wird nicht mehr erwähnt. Den Cato Addisons führt Mendelssohn in seiner früheren Zeit, besonders die Monologe desselben, anerkennend an, später äußert er sich mehr tadelnd über ihn. Eingehender beschäftigt er sich mit Pope, mit dem Mendelssohn eine gewisse geistige Verwandtschaft besitzt. Ausführlich äußert er sich über ihn schon in seiner ersten kritischen Arbeit, der Besprechung von Withofs moralischen Gedichten (Bibl. I St. 1) und noch mehr in der Besprechung von: An essay on the writings and genius of Pope (Bibl. Bd. I St. 4). In der ersten Rezension rühmt er von ihm, er sei der erste in neueren Zeiten gewesen, der die tiefsinnigsten Gedanken mit poetischer Schönheit zu verbinden gewußt habe. Sein Schwung, sagt er, ist mäßig, niemals ausschweifend, auch niemals niedrig; sein Feuer brennt immer sich selbst gleich; und der

Reichtum an Anmut, den er über sein Werk ausbreitet, macht, daß man ihn immer beneiden, aber selten erreichen wird. In der zweiten Rezension tritt die Eigentümlichkeit seiner Auffassung noch mehr zu Tage. Der anonyme englische Kritiker sieht in ihm nur einen Dichter höchstens zweiten Rangs, einen witzigen Kopf, einen sinnreichen Schriftsteller, aber keinen echten Dichter, weil ihm die schöpferische und glühende Einbildungskraft abgehe, weil man bei ihm nirgends das wahre Erhabene und Pathetische, die Nerven der echten Poesie finde. Er wendet auf ihn ganz richtig Voltaires treffliches Urteil über Boileau an: Incapable peut-être du sublime qui élève l'âme, et du sentiment qui l'attendrit, mais fait pour éclaire ceux à qui la nature accorda l'un et l'autre, laborieux, sévère, précis, pur, harmonieux, il devint eufin le poète de la raison. Diesem ganz richtigen Urteil gegenüber bemerkt Mendelssohn, der den lehrhaften Inhalt ebenso hoch stellte, als die Wirkung auf Gemüt und Phantasie: Scharfsinn sei für den Dichter wohl ein ebenso großer Vorzug als eine schöpferische und glühende Einbildungskraft und Haller z. B. verdiene den Namen eines Poeten ebenso gut als Klopstock.

Über Young, das Gegenstück zu Pope, der damals auch in Deutschland viel bewundert und leider auch nachgeahmt wurde, spricht er sich ebenfalls in der Rezension von Withof und dann in der Besprechung von Cronegks Schriften aus. Er findet ihn als Lehrdichter weder so korrekt noch so anmutig als Pope; aber er übertreffe diesen weit an Feuer, Schöpfung neuer Begriffe und tiefer Einsicht in die Verbindung, in welcher sie mit anderen wichtigen Wahrheiten stehen. In der Rezension von Cronegk (Litt. Brief 207) urteilt er über ihn: „Der Engländer hat in seinen Nachtgedanken einen Stoff wichtiger Weisheitslehren und tiefsinniger Wahrheiten, die er nach einem wohlgeordneten Plane verbindet und in den reichsten Schmuck der Poesie einkleidet. Er hat dabei eine eigene Manier, den allzuhäufigen Gebrauch der Hyperbel, dadurch er den Leser oft ermüdet und ein düsteres Kolorit, das man ihm gern verzeiht, weil es seiner tiefsinnigen Seele so natürlich ist.“ Aus der nachfolgenden Ausführung über die geistlosen Nachahmer Youngs in Deutschland geht indes hervor, daß ihm der ganze Ton dieser Nachtpoesie unsympathisch war. Weit zusagender war und blieb ihm Richardson, der damals durch seine gefühlvollen, tugendhaften Romanhelden die ganze gebildete Welt entzückte. Mendelssohn stellt ihn offenbar vor allem hoch als den Dichter der Tugendideale; er schwärmt für Grandison und Clarissa als die Muster vollendeter Tugend, selbst dann noch, als er erkannt hat, daß Tugendideale für den Dichter der undankbarste Stoff seien. Er rühmt an ihm, daß er

alle Tugenden des Romanschriftstellers in vollem Maße besitze: eine fruchtbare und unerschöpfliche Dichtungskraft, eine feine Kenntnis des menschlichen Herzens, die in das Eigentümliche eines jeden Charakters eindringt, die große Gabe zu erzählen, die noch größere zu dialogieren, die echte Sprache der Leidenschaft, die in den Herzen des Lesers ein sympathisches Feuer entzündet (Litt. Brief 166).

Ein ganz besonderes Verdienst hat sich Mendelssohn um das Verständnis und die Einführung Shakespeares erworben. Schon in der ersten Rezension der Abhandlung über das Erhabene zitiert er neben anderen Meisterstücken von französischen und englischen Monologen „den berühmten Monolog Hamlets“, der jene anderen weit übertreffe, und giebt eine eigene Übersetzung davon, die er dann später noch verbesserte, so daß sie mit Recht als der Schlegelschen ebenbürtig bezeichnet worden ist. Wichtiger sind seine späteren Äußerungen, die wir in extenso wiedergeben, als wichtige Urkunden für das wachsende Verständnis Shakespeares in Deutschland. 17 Jahre waren seit jenem trefflichen Aufsatz von J. E. Schlegel vergangen, der das Verständnis Shakespeares in Deutschland eröffnet. Die der Zeit nach nächste Äußerung findet sich im 84. Litteraturbriefe (1760), wo er die Frage aufwirft, wie weit der tragische Dichter äußerliche Handlung darstellen dürfe, ohne dadurch die Aufmerksamkeit des Zuschauers zu sehr von der „eigentlichen Poesie“ abzulenken. Er sagt: „je größer die Gewalt ist, mit der der Dichter durch die Poesie in unsere Einbildungskraft wirkt, desto mehr äußerliche Aktion kann, ja muß er sich erlauben. Sie wissen, wie eigenmächtig Shakespeare die Phantasie der Zuschauer gleichsam tyrannisiert und wie leicht er sie fast spielend aus einer Leidenschaft, aus einer Illusion in die andere wirft. Aber wie viel Ungereimtheiten, wie viel mit den Regeln Streitendes übersieht man ihm auch in der äußerlichen Aktion und wie wenig merkt es der Zuschauer, dessen ganze Aufmerksamkeit auf einer anderen Seite beschäftigt ist! Wen hat es noch je beleidigt, daß die ersten Auftritte im tempest auf der vollen See in einem Schiffe vorgehen? Wer ist in England noch der incredulus gewesen, der an der Erscheinung des Geistes im Hamlet gezweifelt hätte? Wem ist noch anstößig gewesen, daß die Hauptperson im Othello ein Mohr ist? und daß in demselben Stücke ein Schnupftuch zu den schrecklichsten Mißhelligkeiten Gelegenheit gegeben? Die entsetzlichen Vorstellungen sind unzählig, die in seinen äußeren Handlungen vorkommen, und es ist fast keine einzige Regel des Anstandes in Horazens Dichtkunst, die er nicht in jedem Stück übertritt. Aber wer das Gemüt so zu erhitzen und in einen solchen Taumel von Leidenschaften zu stürzen weiß, als Shakespeare, der hat

die Achtsamkeit seines Zuschauers gleichsam gefesselt, und kann es wagen vor dessen geblendeten Augen die abenteuerlichsten Handlungen vorgehen zu lassen, ohne zu befahren, daß solches den Betrug stören werde." Hier steht also Mendelssohn theoretisch noch auf dem Boden der französischen Theorie: Shakespeare übertritt die Regeln des Dramas in jedem Stücke; aber man verzeiht ihm dies, weil er uns durch Erregung unserer Leidenschaften so außer uns zu setzen weiß, daß wir auf jene Verstöße gar nicht achten. Faktisch also erkennt er Shakespeares Eigenart an, aber er weiß sie vorerst nur zu entschuldigen, ihre Berechtigung noch nicht zu begründen. Eine weitere Äußerung haben wir von demselben Jahre im 123. Litteraturbriefe bei der Besprechung von Wielands Tragödie Clementine von Porretta. Der Romandichter, führt hier Mendelssohn aus, kann einen Charakter in allen möglichen Wandlungen und Entwicklungen, die er durchmacht, schildern; nicht so der dramatische Dichter, dessen Zeit und Raum so eingeschränkt sind. Nur ein Shakespeare vermag diese Schwierigkeit zu überwinden. Dieser läßt den König Lear im Anfang des Stückes sein Reich den beiden ältesten Töchtern abtreten und die jüngste verstoßen; in der Folge ihn selbst, von den beiden ältesten Töchtern vertrieben, des Nachts in Sturm und Wetter in einer Einöde umherirren; der verstoßenen Tochter kommt das Unglück ihres Vaters zu Ohren; sie sucht ihn auf und bringt ihn durch gute Pflege und erquickende Tröstungen wieder zu sich selbst. „Die Einheit der Zeit hat unter der Menge der Begebenheiten etwas gelitten; aber wer achtet dieser, wenn das Gemüt ernsthaft beschäftigt und in beständiger Leidenschaft herumgetrieben wird? Aber Shakespeare ist der einzige dramatische Dichter, der es wagen kann, in dem Othello die Eifersucht und in dem Lear die Raserei in dem Angesicht des Zuschauers entstehen, wachsen und bis auf den Gipfel gedeihen zu lassen. Wer ist aber kühn genug einem Herkules seine Keule oder einem Shakespeare seine dramatischen Kunstgriffe zu entwenden?" In dieser Stelle wagt sich die Erinnerung an die Regel — Einheit der Zeit — kaum noch schüchtern hervor. Die Anerkennung ist um so unumschränkter; und speziell wird ein feiner Zug der Shakespeareschen dramatischen Kunst, die sichere und anschauliche Zeichnung der gewaltigsten Revolution in einem Charakter, die Zeichnung der Leidenschaft von ihren ersten leisen Anfängen bis zu ihrer höchsten verderbenbringenden Macht, treffend aufgezeigt. — In der späteren Rezension der Abhandlung über das Erhabene führt er als klassischen Beleg, daß die Erhabenheit der Leidenschaft den allerunerkünsteltesten Ausdruck fordere, neben einer Stelle aus des Sophokles Oedipus rex ein Beispiel aus Macbeth an: Macduff erfährt, daß Macbeth sein Schloß eingenommen

und seine Frau und Kinder umgebracht habe. Er verfällt in tiefe Schwermut; sein Freund will ihn trösten, aber er hört nicht, denkt immer über die Mittel zur Rache nach und bricht endlich in die schrecklichen Worte aus: er hat keine Kinder! diese wenigen Worte, bemerkt Mendelssohn, atmen mehr Rachsucht, als in einer ganzen Rede hätte ausgedrückt werden können. — Hier also hebt er an Shakespeare die ebenso frappante wie naturwahre Wiedergabe der geheimsten Regungen des Herzens hervor. Endlich rühmt er in derselben Abhandlung an seinem Hamlet die naturwahre Schilderung der Melancholie durch sprechende, unerwartete Züge (Akt II, 2 und III, 2).

Was Mendelssohn an Shakespeare als einzig in seiner Art rühmt, ist also die unvergleichliche Kunst Charaktere zu zeichnen, die Leidenschaften durch alle Stadien zu verfolgen und für dieselbe den treffendsten Ausdruck zu finden und den Zuschauer durch die Lebendigkeit seiner Darstellung hinzureißen und mitten in die Szene hineinzuversetzen. Den Reichtum und die Mannigfaltigkeit der Charaktere, wodurch Shakespeare ebenso einzig dasteht, hebt Mendelssohn nirgends hervor; doch ist das wohl mehr nur ein Zufall. Für die meisterhafte Komposition der besten Shakespeareschen Stücke hat er keinen Blick. Indes dies finden wir auch bei Lessing und bei Herder ebensowenig. Den Ansatz, den J. E. Schlegel zu einer Vergleichung der französischen und englischen Bühne gemacht hat, hat Mendelssohn nicht weiter entwickelt.

Zweites Kapitel.

Stellung zur deutschen Litteratur. Stand der litterarischen Kritik; der junge Lessing und Nicolai; die Briefe über den itzigen Zustand der schönen Wissenschaften in Deutschland 1755. Mendelssohn als Kritiker. Das Publikum; die Schriftsteller; die Sprache. Die Lehrdichtung; Haller, Withof, Dusch, Uz. Die Fabeldichtung; Lichtwer, Gleim. Die Lyrik; Ramler, die Karschin, Klopstock. Manieristen; Klopstockianer, Youngianer; Hamann. Idyllendichter; Geßner. Dramatiker; Wieland, Schlegel, Cronegk, Lessing. Die neue Zeit; Herder und Goethe.

Weit wichtiger ist für uns natürlich seine Stellung zur gleichzeitigen deutschen Litteratur. Erst hier werden wir den billig denkenden, feinsinnigen Kritiker, den kundigen Wegweiser der werdenden deutschen Litteratur recht kennen lernen und zugleich ein interessantes, heutzutage

wenig mehr beachtetes Stück unserer Litteraturgeschichte an uns vorüberziehen lassen. Wir verzichten darauf eine vollständige und zusammenfassende Schilderung der litterarischen Zustände und Bewegungen jener Zeit voranzuschicken. Dies mag der Leser bei Koberstein oder Gervinus nachlesen. Wir bescheiden uns nur die Stellung Mendelssohns zu dieser Entwicklung darzustellen, und zu zeigen, wie „in diesem Kopf jene Welt sich spiegelte." Was unserer Darstellung an Vollständigkeit und Zusammenhang abgeht, wird durch die unmittelbare Frische der quellenmäßigen Fassung wohl aufgewogen.

Wir schicken zuerst einige allgemeine Bemerkungen über Mendelssohn als Kritiker voraus. Wir haben den Stand der litterarischen Kritik um den Anfang der fünfziger Jahre früher geschildert. Ein Fortschritt in derselben findet statt bei dem Berliner Kreise. Hieher gehören die ersten kritischen Arbeiten Lessings in seinen Rezensionen in der Berlinischen privilegierten Zeitung 1751—1755, in dem litterarischen Beiblatt derselben, „das Neuste aus dem Reiche des Witzes 1751", und in „den Briefen 1753", die den zweiten Teil seiner 1753—55 erschienenen Schriften bilden. Ferner von Nicolai: „Briefe über den itzigen Zustand der schönen Wissenschaften in Deutschland 1755". Erstere sind bei der Darstellung der Anfänge Lessings eingehend zu berücksichtigen, hier nur soweit, als sie dazu dienen, den damaligen Stand der Kritik zu beleuchten. Lessing nimmt natürlich Stellung zu dem Streit zwischen Gottsched und den Zürchern in seiner damaligen Gestalt, aber ähnlich wie Haller eine Stellung über den Parteien; oder vielmehr er wendet sich gegen die eine, wie gegen die andere. Über Gottsched und seine Clique spricht er sich mit der damals üblichen Verachtung aus. Mit den Zürchern d. h. Bodmer hat er es zu thun wegen der Travestierung Klopstocks durch seine Patriarchaden und ebenso wegen der unverständigen Verhimmlung desselben, wegen deren er besonders auch Meier angreift. In dem damals so heiß entbrannten Streit um den Reim und den Hexameter spricht er sich, wie Haller, mit Gottsched für den Reim, aber darum nicht auch gegen den Hexameter aus. Am wichtigsten für uns ist seine eingehende Äußerung über Klopstock selbst und besonders über seinen Messias[1]. Lessing legt, wie wir schon oben bemerkt, ganz den scholastischen Maßstab der alten Schultheorie an das Werk, indem er einerseits die 20 ersten Verse nach der Schablone der invocatio und der propositio auf das kleinlichste seziert, andererseits die Komposition des Werks

[1] Vergl. das Neueste aus dem Reich des Witzes (Lessing ed. Hempel VIII, p. 45 ff., 49 ff., 55 ff. und Krit. Briefe 15—17 Hempel VIII, 203 ff.).

nach den aus Bossu entnommenen dem Drama zugehörigen Kategorien beurteilt wissen will. Charakteristisch ist auch sein Eintreten für die armselige comédie larmoyante und die hohe Schätzung der einschlägigen dramatischen Leistungen Gellerts[1] (s. oben).

Die Briefe Nicolais dürfen als erster Versuch einer umfassenden und zusammenhängenden Kritik über den damaligen Zustand der deutschen Litteratur eine eingehende Darstellung beanspruchen. Denn sie sind durchaus nicht bloß eine weitere Ausführung dessen, was Lessing geschrieben hatte, sondern nehmen eine eigene selbständige Stellung neben Lessings zerstreuten kritischen Auslassungen ein.

Nicolai kannte damals Lessings gesammelte Schriften, von denen nur die Vorreden und besonders die Briefe, die den zweiten Band bilden, in Betracht kommen; ob auch das monatliche Beiblatt der Vossischen Zeitung, „das Neuste aus dem Reich des Witzes", ist nicht nachzuweisen; ebenso kannte er von J. E. Schlegel dessen theatralische Werke mit der Vorrede über den tragischen Stil, vielleicht auch die Abhandlung über Shakespeare; außerdem Boileaus Art poëtique und Shaftesburys caracteristics. Dies sind seine Quellen. Die beiden letzteren führt er selbst als Belege für seine kritischen Urteile an; für Lessing und Schlegel ergiebt es sich aus einzelnen Anklängen; doch kann hier nur von Anregung, nicht von Abhängigkeit in einer anderen Weise die Rede sein, als dies bei Lessing von Mendelssohn und anderen vielfach der Fall ist. Die Bedeutung der Schrift beruht darin, daß sie der Ausdruck der neuen mit dem Ableben der Leipziger wie der Zürcher aufkommenden besseren Geschmacksrichtung ist, wie sie sich besonders in dem Berliner Kreis ausbildet. Sie zeigt gesunden natürlichen Geschmack und glücklichen Mutterwitz; die theoretischen Erörterungen sind schwerfällig und verraten den wenig geschulten Dilettanten. Die Darstellung ist, wie damals allgemein üblich, sehr breit. An Reife des Urteils zeigt sich Nicolai dem damaligen Lessing so ziemlich ebenbürtig, stilistisch steht er weit hinter ihm zurück.

Wie Lessing wendet er sich gegen beide herrschende Parteien und sucht einen freieren und höheren Standpunkt über sie hinaus zu gewinnen. Er findet in dem herrschenden Parteiwesen, in der Cliquemacherei, in dem unverständigen Lobhudeln der eigenen Genossen noch mehr als in der hämischen Befehdung der Gegner ein Haupthindernis für den Fortschritt der schönen Wissenschaften. Gegen Gottsched sind Brief 2 und 3 (Auszug aus Batteux) und Brief 10 (Anteil am

---

[1] Abhandlung über das weinerliche oder rührende Lustspiel. Hempel XI, p. 189 ff.

Neologischen Wörterbuch) gerichtet; in anderen Briefen kommt er gelegentlich auf sein angebliches Verdienst um die deutsche Sprache und die deutsche Schaubühne zu sprechen. Bei dem Batteuxauszug wirft er ihm vor, daß er nur das gebe, was in seinen Kram passe und auch dieses erst noch in seine Schablone umgieße (Brief 1). In Brief 2 wirft er ihm vor, daß er, der nicht einmal die ersten Elemente der Künste und ihre technischen Ausdrücke verstehe, mit diktatorischer Amtsmiene darüber urteile und insbesondere die anderen Künste zu bloßen Dienerinnen der Dichtkunst erniedrige. Dies weist er trefflich an Gottscheds Ansicht über die Musik nach. Diesem ist sie nur „ein ausgeschütteter Sack voll Noten", für sich allein unbeseelt und unverständlich, notwendig eines Textes bedürftig, damit wir wissen, was sie eigentlich will. Nicolai führt nun dieser bornierten Auffassung gegenüber, der wir bald darauf bei Mendelssohn noch einmal begegnen, die Sache der Musik und speziell der Oper auf treffliche Weise. Er zeigt überhaupt musikalisches Verständnis, so in einer Stelle über Bach, wie er bekanntlich auch für bildende und zeichnende Künste Sinn und Interesse besessen hat. Diese Partie ist jedenfalls ohne alle Anregung von Lessing geschrieben. Denn dieser berührt nur nebenher in einem wirklichen oder angeblichen Briefe (Hempel XI 1, p. 84) die bekannte Äußerung Gottscheds, daß die Oper das ungereimteste Werk sei, so der menschliche Geist je erfunden. Brief 10 beleuchtet Nicolai den moralischen Charakter Gottscheds, der das Neologische Wörterbuch öffentlich verleugnet, nachdem er zuvor den Verfasser als neuen Swift habe ankündigen lassen, der die Deutschverderber (Klopstock u. a.) nach Verdienst züchtige, und der den Vorwurf von Lawders, daß das Verlorene Paradies Plagiat sei, selbst dann noch wiederhole, nachdem dies auch in Deutschland (von Nicolai selbst) als böswilliger Betrug nachgewiesen worden sei. In Brief 11 (über die deutsche Schaubühne) macht er den Wahn Gottscheds lächerlich, daß die Güte eines Dramas in der sog. Regelmäßigkeit bestehe und daß seine armselige deutsche Schaubühne sich den Franzosen als ebenbürtiges Meisterwerk entgegenstellen lasse. Hier spricht Nicolai nur die außerhalb der Gottschedischen Clique allgemein herrschende Ansicht aus; eine spezielle Abhängigkeit von Lessing liegt nicht vor. Brief 12 handelt von den deutschen Gesellschaften, die ja größtenteils Filialen Gottscheds waren. In einer Parallele mit der Académie française und den kleineren Akademien in der Provinz wird die völlig unfruchtbare Thätigkeit dieser Gesellschaften nachgewiesen. In Brief 13, ob wir wirklich klassische Schriftsteller haben, wird der Anspruch Gottscheds hierauf durch die Sünden gegen seine eigene Sprachlehre und durch die Bemerkung, daß grammatikalische Richtigkeit für die Klassizität

noch lange nicht ausreichend sei, abgewiesen. Auch hier kann von irgend welcher Abhängigkeit von Lessing nicht die Rede sein.

Weit eingehender behandelt Nicolai die Zürcher d. h. Bodmer als Patriarchadendichter. Denn ihre theoretischen Arbeiten besonders Breitingers stellt er hier, wie später in der Vorrede zur Bibliothek der schönen Wissenschaften, sehr hoch. Selbst als Dichter verwirft er Bodmer nicht unbedingt; seine gereimten Gedichte und besonders seine aus hohlem Pathos und frostiger Reflexion gemischte Deklamation über den Tod seines Sohnes nimmt er ausdrücklich von seinem Verdammungsurteil aus. Jene Spätgeburten des alternden philiströsen Mannes hatten nahezu allgemein Fiasko gemacht. Diesen allgemeinen Eindruck spricht Lessing im „Neusten" (April 1751) aus; er hat später diesen Abschnitt in die „Briefe" aufgenommen und hieraus kannte ihn Nicolai jedenfalls; aber schwerlich die klassische Besprechung des Jakob und Joseph, der Sündflut und des Noah, die Lessing nicht mit in die Briefe aufgenommen hat. In der ersten Stelle betont Lessing den weiten Abstand zwischen Klopstocks Messias und seinen unglücklichen Nachahmern, die glauben, ein hinkend heroisches Silbenmaß, einige lateinische Wortfügung, die Vermeidung des Reims genüge, sie aus dem Pöbel der Dichter zu ziehen, und die unbekannt mit dem Geiste, der die erhitzte Einbildungskraft über diese Kleinigkeiten zu den großen Schönheiten der Vorstellung und Empfindung reiße, sich bemühen, anstatt erhaben dunkel, anstatt neu verwegen, anstatt rührend romanhaft zu schreiben. Es sei nichts lächerlicher als wenn hier einer in einem verliebten Liede mit seiner Schönen von Seraphim spreche und dort ein anderer in einem Heldengedicht von artigen Mädchen, deren Beschreibung kaum dem niedrigen Schäfergedicht gerecht wäre. Um große Dichter zu heißen, brauchen sie nichts als mit gewissen witzigen Geistern, die sich den Ton in allem, was schön ist, anzugeben unterfangen, in Verbindung zu setzen. Nicolai hat diese Stelle, aber sehr frei, offenbar nach dem Gedächtnis reproduziert, ähnlich wie es damals allgemein und ganz besonders auch bei Lessing üblich war. Zudem war, was Lessing sagt, der allgemeine Eindruck aller gebildeten Kreise. Den Vorwurf der Dunkelheit, der Verwegenheit, des Romanhaften hatte schon Gottsched Klopstock selbst, wie Haller und Bodmer gemacht, wie er auch über den Hexameter Klopstocks sich ähnlich, wie Lessing über den seiner Nachahmer, äußert. — In der zweiten Stelle, die Lessing in die Sammlung seiner Schriften nicht aufgenommen hat und die Nicolai wohl auch nicht kannte, bespricht er den Jakob und Joseph und die Sündflut. An dem ersteren tadelt er, daß der Verfasser nichts als Geschichte, keine Erfindung gebe. Wenn übrigens nach dem Rate

gewisser Kunstrichter (eben Bodmers selbst) die Werke mit lateinischen Lettern zu drucken seien, die verdienen von den Ausländern gelesen zu werden, so hätte man beim Jakob und Joseph die gotischen Buchstaben immer noch beibehalten können. Über die Sündflut äußert sich Lessing nicht direkt, sondern wiederholt nur die Worte aus der Vorrede selbst: dem Dichter des Noah entgegenzuarbeiten, steht hier, heiße nach einem Ulyssesbogen greifen, den zu spannen Mut und Sehnen von nöten seien. „Doch der Verlust selbst in diesem Kampf ist geringer als die Ehre des Unternehmens. Es ist schon ein vornehmer Ruhm, der andere oder dritte nach dem Sieger zu sein. Oft ist es schwer unter Zweien, deren jeder seine starken Ansprüche an den Sieg hat, zu entscheiden." Lessing fügt dem nur die Worte bei: „dieses ist gewiß und eine Vergleichung dieser zwei wetteifernden Gedichte wird es am besten lehren. Wie stolz wird Deutschland sein können, wenn alle diese Werke so glücklich zu stande kommen, als sie angefangen sind! Drei Heldendichter zu gleicher Zeit in Deutschland? Zu viel Gutes, zu viel auf einmal." Es möchte sich kaum irgendwo eine Stelle finden, die an feiner objektiver vernichtender Ironie diesen wenigen Worten des 21jährigen Lessing gleich käme. Denn Bodmer war der Verfasser der Sündflut wie des Noah und des Jakob und Joseph, und aus der ganzen Fassung geht hervor, daß Lessing dies wußte[1]. Auch an diese Stelle finden sich Anklänge bei Nicolai; so wenn er die Patriarchaden als bloße versifizierte Geschichten bezeichnet und sich über die lateinischen Lettern und die übergroße Fruchtbarkeit Bodmers lustig macht. Aber das sind Dinge, die allgemein auffielen und bei Nicolai doch anders gefaßt sind. Wohl aber hat er eine Stelle aus der Vorrede zu den gesammelten Werken (Hempel XII, p. 407) gekannt und benützt, wo Lessing von den Dichtern spricht, die schmalzeilige Lehrgedichte, die man statt in Paragraphen in Strophen einteile, für Oden ausgeben. Denn gleich im ersten Brief über die Schweizer bespricht er die Ode „auf die Geburt des Erlösers" und sagt, von der Ode habe sie nichts als die Bezeichnung Strophe, Antistrophe und Epodon. Er führt die Sache nun aber doch ganz anders aus, indem er sich vornehmlich an die musikalische Seite hält. Bodmer wünscht nämlich, ein bedeutender Komponist wie Lulli möchte die Ode nach altgriechischer Weise komponieren. Nicolai fertigt die lächerliche Vorstellung über Lulli wie über die altgriechische Musik mit verdientem Hohn ab.

---

[1] Der Herausgeber von Bd. VIII meint seltsamerweise, durch die absichtlich irreleitende Vorrede zu der „Syndfluth" verführt, Bodmer könne unmöglich der Verfasser sein und doch hat er das fertige Werk in die Calliope aufgenommen.

Eingehender bespricht er in den Briefen 5, 6, 7, 14, 15 die Patriarchaden, besonders die kleineren epischen Gedichte. Er berührt zunächst die ungeheure Fruchtbarkeit Bodmers — er nennt ihn übrigens hier nicht — der in einem Jahre bis 9 Stücke fertig bringe. Dies sei bloß bei größter Flüchtigkeit möglich, was sich schon äußerlich in dem nachlässigen Bau des Verses zeige. Nicolai ist so wenig als Lessing und Gottsched prinzipiell gegen den Hexameter; wenn aber Bodmer ihn als das einzige Versmaß geltend machen will, weil nur in ihm die deutsche Sprache ihre ganze männliche Schönheit entfalten könne, so findet er darin eine bornierte Einseitigkeit. Dies trete um so greller hervor, als der Vers so schlecht gebaut sei und durch die ewige Wiederkehr der weiblichen Endungen auf „en" ermüde. Die eilfertige Nachlässigkeit zeige sich noch mehr in dem völligen Mangel an Plan und Ordnung wie an plastischer Anschaulichkeit. Der Inhalt sei trockene Historie mit langweiligen schlecht zusammengehörigen Episoden. Statt den Stoff durch feine Nüancierung in der Darstellung der jedesmaligen Situation zu einem anschaulichen lebensvollen Bild auszugestalten falle der Dichter von blendendem Schimmer in unvernehmliche Dunkelheit; statt bestimmter charakteristischer Züge gebe er uns nichtssagende verstiegene Lieblingsphrasen wie seraphisch, chaotisch, zärtlich, Entzückung u. dergl. Der Mangel an Durcharbeitung zeige sich besonders in der Disharmonie des Stils, die übrigens noch mehr durch den verkehrten Geschmack des Dichters bedingt sei. Er vereinige die unvereinbarsten Eigenschaften, platte alltägliche Gedanken mit geistreich sein sollenden concetti, vorgebliche Einfalt mit anspruchsvollem Schwulst. Wo diese Dichter erhaben sein wollen, werden sie schwulstig, wo sie mit griechischer Einfalt schreiben wollen, verfallen sie in läppische Tändeleien und völligen nonsens. Sie paaren Seraphe und Mädchen und legen Leuten, deren Charakter natürliche Einfalt ist, tiefsinnige philosophische Schlußreden in den Mund. Die Gedichte sind voll seltsamer Bilder und Vorstellungen, wie wenn ein Engel sich eine Feder aus dem Flügel reißt und einer Taube an die Brust setzt. Bodmer, meint er, ist in seinem schlechten Geschmack noch bestärkt worden durch sein Studium der mittelalterlichen Dichter; daher stammt seine Liebhaberei für altväterische Züge, kleinliche und unwürdige Ideen und rittermäßige Abenteuer. Die Gedichte sind ebenso langweilig wie geschmacklos. Entgegen der Vorschrift Boileaus (A. P. III, 260) lieben sie minutiöse Detailschilderungen von geringfügigen Gegenständen, was ganz besonders gegen die Würde des Epos verstoßt; selbst die wenigen Schönheiten gehören zu der malerischen Art, die mehr den Verstand des Kunstrichters befriedigt, als das Herz des Lesers rührt. Dazu

kommt noch das breite redselige Moralisieren, über dem man ganz sanft einschläft. Einzelne schöne Stellen, treffliche Bilder, lebhafte Vorstellungen, malerische Beschreibungen erkennt auch Nicolai an, aber der Leser sieht sich in dem Genuß immer wieder durch die obigen Fehler gestört. Zudem machen einzelne schöne Gedanken noch kein Meisterwerk. Die Wichtigkeit der Gedanken, die Genauigkeit des Ausdrucks, vornehmlich die Schönheit des Ganzen und die bedachtsame Bestimmung auch der geringsten Teile zu diesem Zwecke nebst dem poetischen Geist, der dem Dichter nie das gehörige Feuer mangeln läßt: dies ist es, was den großen Dichter macht. Nicolai webt hier seiner kritischen Besprechung einen Lehnsatz aus dem Kompendium äußerlich an, wie dies damals auch bei Lessing der Fall war. Diese langweiligen, geschmacklosen Produkte will man, fährt er fort, uns als Muster- und Meisterwerke aufdringen. Bodmer hat sich auf der Studierstube, fern von jeglicher Fühlung mit dem Publikum, gebildet und da das Publikum von seinen seltsamen Produktionen nichts wissen will, schiebt er den Mißerfolg auf den verdorbenen nordisch-gothischen Geschmack, der wegen des griechischen Metrums das Schöne und Lehrreiche dieser Gedichte nicht einzusehen vermöge. Nicolai faßt sein Endurteil in ein treffliches Bild zusammen. „Die Herren, sagt er, die sich mit diesem besondern Geschmack so gar viel wissen, kommen mir vor, wie die Ratsherren eines kleinen Städtchens, wo sie die vornehmsten sind; die gezwungenen Hexameter, die lateinischen Buchstaben und eine affektiert einfältige und niedrig schwülstige Schreibart sind nichts anders als Allongeperrücken, breite Halskrausen und steife Unterkinne, womit diese ehrbaren und steifen Männer einhergehen. Wehe ihnen, wenn sie sich aus dem engen Bezirk ihrer Bewunderer verirren und auch den Beifall der artigen Welt haben wollen; und gleichwohl fordern sie ihn und verlangen, als die Wiederhersteller des guten Geschmacks in Deutschland gepriesen zu werden und begehren einen Platz neben, wohl gar über den größten Dichtern des Altertums und der neueren Zeiten."

Sulzer veröffentlichte damals eine eigene Abhandlung: „Gedanken über den vorzüglichen Wert der epischen Gedichte des Herr Bodmer". Er ist betroffen über die schlechte Aufnahme dieser Gedichte und sucht dem Publikum das Verständnis derselben zu erschließen. Bodmer ist nach ihm dazu bestimmt der Homer der Deutschen, ja mehr als Homer zu werden. Seltsamerweise will er nicht als Kunstrichter ihre poetische Güte untersuchen, sondern ihren erbaulichen und belehrenden Wert nachweisen. Sie seien eine Art Encyklopädie, die den Leser im Vorbeigehen mit dem Kern der heutigen Wissenschaft bekannt machen. Richtig erwidert Nicolai: mit Gelehrsamkeit zu prunken sei bei einem Dichter

nur ein Zeichen von Pedanterie. Zu diesem Behufe hätte Bodmer jedenfalls besser daran gethan, statt seiner epischen Gedichte einen Kommentar über die Bücher Mosis zu liefern. Über den erbaulichen Charakter bemerkt er, ein mittelmäßiger Moralist und ein großer Dichter sei zweierlei; jedenfalls hätte Bodmer diesen Zweck besser durch Predigten und moralische Diskurse erreicht.

Nicolai findet den pedantischen, philisterhaften Ton der Bodmerschen Patriarchaden durch das vorgerückte Alter des Dichters begründet. Ein fünfzigjähriger verliebter Alter möge an dem süßen Gewäsch von platonischer Liebe und der ewigen Wiederholung von seraphischen Tändeleien Gefallen finden. „Die Muse des Herr Bodmer ist eine betagte Matrone, die die Welt vergißt, weil die Welt sie vergessen hat, die beständig von der Kasteiung des Fleisches redet und auf die böse Welt und die verschlimmerten Zeiten schilt." Unmittelbar daran knüpft Nicolai die bekannte Charakteristik Wielands an: „die Muse des Herr Wielands ist ein junges Mädchen, das auch die Betschwester spielen will und sich der alten Witwe zu gefallen in ein altväterisches Käppchen einhüllt, das ihr doch gar nicht kleiden will; sie bemüht sich eine verständige, erfahrene Miene anzunehmen, unter der ihre jugendliche Unbedachtsamkeit nur gar zu leicht hervorleuchtet, und es wäre ein ewiges Spektakel, wenn diese junge Frömmigkeitslehrerin noch wieder zu einer munteren Modeschönheit würde". Bekanntlich hat Lessing später im Eingang des 63. Litteraturbriefs direkt an diese Prophezeiung Nicolais angeknüpft[1]. Über die übrigen Dichter und Schriftsteller finden sich nur gelegentliche Äußerungen. In erster Reihe stehen natürlich Haller, Hagedorn und Klopstock, wie bei den Schweizern; neu treten jetzt hinzu: die Bremer Beiträger: Kästner, Rabener, Zachariä, Gellert, sodann Kleist und Utz und ganz besonders J. E. Schlegel und Lessing, in bedingter Weise auch Wieland. Als klassische Dichter bezeichnet er Canitz und Gellert. An letzterem rühmt er richtig, daß er mit genauester grammatikalischer Richtigkeit Anmut und Leichtigkeit der Darstellung verbinde und so in seinen Fabeln ein Muster von ungezwungener Schreibart und harmonischen Versen gebe.

Von besonderem Interesse sind seine Bemerkungen über den allgemeinen Zustand der damaligen deutschen Litteratur und besonders über das Drama. Die unerläßliche Voraussetzung einer klassischen Litteratur bilden nach ihm Reinheit und Richtigkeit der Sprache (Brief 13). Leider sind die meisten deutschen Schriftsteller, selbst

[1] „Freuen Sie sich mit mir! Herr Wieland hat die ätherischen Sphären verlassen und wandelt wieder unter den Menschenkindern."

einige der besten — er denkt wohl an Haller und Klopstock — hierin sehr nachlässig; die Prosaiker noch mehr als die Dichter. Wir wissen, sagt er, fast nicht mehr, was rein deutsche Wortfügungen sind. Von seinem richtigen Blick zeugt, daß er den Hauptgrund dafür in dem ebenso eifrigen wie nachlässigen Betrieb der Übersetzung aus fremden Sprachen, besonders aus dem Französischen sieht. Hiedurch sei eine Menge französischer Wendungen und Konstruktionen in unsere Sprache eingeführt worden — man denke nur an die vielen Gallizismen selbst in den klassischen Werken Lessings. Die deutschen Gesellschaften, deren eigentliche Aufgabe auf diesem Felde gelegen wäre, haben hiefür gar nichts geleistet. Selbst Gottsched, der eine vortreffliche deutsche Sprachkunst verfaßt hat, schreibt nicht korrekt; zudem ist grammatikalische Korrektheit nur erst die elementarste Voraussetzung des klassischen Stils. Nur Mosheim unter den Prosaikern und mehr noch Gellert unter den Dichtern können als Klassiker gelten (s. oben). Die weitere Ausführung zeigt, daß Nicolai, wenn auch nicht in gleichem Maß wie Gottsched die Korrektheit und Allgemeingültigkeit des Ausdrucks gegenüber der freien Sprachgestaltung von seiten des Dichters allzusehr betont, wenn er selbst es auch in Abrede zieht.

Wenn Gottsched seine deutsche Schaubühne dem klassischen französischen Drama, Schönaichs Herrmann der Ilias und Äneis entgegenstellen zu dürfen glaubt, wenn Bodmer sich als den deutschen Homer preisen läßt, so findet Nicolai, daß wir hinter den Franzosen wie hinter den Alten noch weit zurückstehen. Unsere Litteratur besteht vornehmlich noch in Übersetzung und Nachahmung. Für einen wirklichen Fortschritt in den schönen Wissenschaften ist eine strenge ebenso unerbittliche wie unparteiische Kritik unerläßlich (Brief 17), und die Begnügsamkeit des Publikums wie der Schriftsteller mit dem Mittelmäßigen das größte Hindernis. Auch die Franzosen haben ihre hohe klassische Vollendung nur der gleichzeitigen strengen Kritik eines Boileau verdankt. Haben schon die kritischen Schriften der Schweizer zur Besserung des Geschmacks beigetragen, so ist jetzt, wo es für unsere Schriftsteller gilt, die feineren Schönheiten zu erreichen, die strengste Kritik noch mehr von nöten. Bodmer und Breitinger haben doch nur mit dem Gröbsten aufgeräumt. Einen weiteren Fortschritt des Geschmacks über beide Parteien hinaus bezeichnen die Bremer Beiträger (die Nicolai, wie heute noch allgemein üblich, maßlos überschätzt), aber der Fortschritt, den ihr Beispiel erwarten ließ, ist leider ausgeblieben.

Im letzten Brief untersucht nun Nicolai die Ursachen, warum es bei uns mit der Poesie keinen rechten Fortgang nehmen wollte. Die Dichter, sagt er, schieben die Schuld auf ihre kümmerliche Lage,

die Nahrungssorgen, die die Musen verscheuchen. Zweifellos war hier ein wunder Fleck, zumal wenn wir die Stellung des Schriftstellers in England und Frankreich vergleichen. Auch Lessing erhebt im Neusten (Mon. Mai 1751, Hempel VIII, p. 49), wo er auf die Unterstützung des deutschen Dichters Klopstock durch den dänischen König zu sprechen kommt, die gleiche stumme Klage. Es ist wohl zu beachten, daß ein deutscher Schriftsteller sich mit dem armseligen Honorar keine Existenz schaffen konnte. Nicolai erkennt die Berechtigung dieser Klage nicht an. Er meint, im Unterschied von anderen Künsten sei die Dichtkunst, was die Technik anbetreffe, etwas leicht Lernbares und nehme nicht die ganze Zeit und Kraft eines Menschen in Anspruch. Der Dichter könne somit wohl daneben einen Beruf treiben, der ihn nähre. Zudem sei eine praktische Beschäftigung für den Dichter als solchen von großem Wert, sofern er dadurch Welt und Menschen kennen lerne. Ähnlich urteilt Haller[1]. Wie viel Goethes Dichtung der Anregung seiner vielseitigen praktischen und wissenschaftlichen Thätigkeit verdankt, ist allbekannt. Nicolai sieht in der weltfernen einseitigen Beschäftigung mit der bloßen Poesie, ähnlich wie vor ihm J. E. Schlegel und nach ihm Mendelssohn, eine der vornehmsten Ursachen des niederen Standes der deutschen Dichtung. Unsern jungen Dichtern ist ihr Kabinet, ihr Kolleg, ihre Universität ihre Welt; die wirkliche Welt kennen sie nicht. So prunken sie mit falscher Gelehrsamkeit; wo sie den zärtlichen Elegant spielen wollen, sind sie erst recht schulfüchsig — eine Stelle, die später Mendelssohn in den Litteraturbriefen fast wörtlich ausgeschrieben hat. Schuld daran sind auch die steifen gesellschaftlichen Verhältnisse; der deutschen Gesellschaft fehlt der bildende Einfluß der Frau. In Frankreich führt der Weg zur Poesie durch die Gesellschaft, in England durch das fleißige Studium der Alten und das selbständige Denken, in Deutschland durch die Schule, wo das Versemachen einen förmlichen Unterrichtsgegenstand bildet. Ein weiterer Mißstand ist der Mangel an einer tonangebenden Hauptstadt, deren Geschmack der allgemeine Geschmack des Landes ist und nach der sich der des übrigen Volkes bildet, was sich besonders bei der Bühne geltend macht — denselben Gedanken finden wir bei J. E. Schlegel und später bei Mendelssohn. In Frankreich und England bestimmt die Gesellschaft der Hauptstadt das Urteil über eine litterarische Erscheinung; in Deutschland die Zeitschriften und diese sind durchgängig in den Händen der Clique. Dazu kommt bei den meisten Schriftstellern der Mangel an Genie und doch ist dieses die einzige Thüre zu klassischer Vollkommenheit; Gelehrsamkeit und Fleiß, womit unsere

[1] S. Hirzel in der Einleitung zu seiner Hallerausgabe p. CCXCIII.

Schriftsteller dies zu ersetzen suchen, dienen nur dazu, diesen Mangel noch greller hervortreten zu lassen. Ist eine gesunde Dichtung als Treibhauspflanze der Studierstube überhaupt ein Ding der Unmöglichkeit, so gilt dies ganz besonders für das Lustspiel. Nicolai weist dies in einer kurzen Skizze des französischen und englischen nach, die beide genau den nationalen Charakter wiederspiegeln. Die Stelle erinnert auffallend an den Eingang der Abhandlung J. E. Schlegels über die Aufnahme des dänischen Theaters, die Nicolai nicht gekannt haben kann, da sie erst 1764 veröffentlicht wurde. Der Deutsche, sagt er, ist auch als dramatischer Dichter Übersetzer und Nachahmer. Das Drama, das Gottsched geschaffen, ist nur Schulexercitium. Der deutsche Schriftsteller schreibt aus dem Innersten seiner Studierstube und kennt die Welt wenig oder gar nicht. Dies ist für den Lustspieldichter besonders verhängnisvoll. Wie kann er die Welt schildern, die er nicht kennt und wie werden ihm die feinen Wendungen, die kunstlosen Scherze gelingen, wenn er sie nicht im Umgang mit Leuten von feiner Erziehung und Geschmack gelernt hat? Hiezu muß ein eingehendes Studium der Charaktere kommen, was ebenfalls nicht auf der Studierstube möglich ist. Denn die Charaktere, ihre richtige Verbindung und Beobachtung bilden den Glanzpunkt des Lustspiels. Shakespeare, ein Mann ohne Kenntnis der Regeln, ohne Gelehrsamkeit, ohne Ordnung, hat der Mannigfaltigkeit und der Stärke seiner Charaktere den größten Teil seines Ruhmes zu danken. Wenn Nicolai hier Shakespeare bei den Lustspieldichtern anführt, so ist das wohl nur Nachlässigkeit; sicher denkt er hier noch mehr an seine Tragödien. Übrigens ist dies die einzige Stelle, wo er Shakespeares erwähnt. Wir wissen aber, daß er ihn damals studierte und auch Mendelssohn auf ihn aufmerksam machte. Nicolai wünscht, daß die Deutschen sich mit dem englischen Drama bekannter machten, es hat in seiner Art so viel Vorzügliches als das französische. Die Größe und die Mannigfaltigkeit der Charaktere ist eines der Vornehmsten, worin die Deutschen von den Engländern lernen können. Ihre Wildheit, ihre Unregelmäßigkeit, ihr übel geordneter Dialog ist allerdings nicht nachzuahmen; aber in der Kenntnis der Regeln besteht ja eben die Stärke der Deutschen. Ihre Unregelmäßigkeit bringt den Engländern vielfach auch Vorteil. Die Franzosen gestehen es selbst, daß ihre Zärtlichkeit ihnen nicht erlaubt, viele Charaktere auf ihr Theater zu bringen, die auf dem englischen die glücklichste Wirkung thun. Der Stoff der englischen Komödie ist viel mannigfaltiger; man sieht in denselben allezeit die Menschen unter den verschiedensten Gestalten und oft mit den feinsten Auswicklungen ihrer Neigungen. In den meisten französischen Komödien weiß ich schon

zum voraus, was ich sehen werde, einen verliebten Herrn, einen lustigen Diener und ein Kammermädchen, das witziger ist, als ihre Gebieterin. Auch diese Stelle erinnert auffallend an J. E. Schlegel, teils an den Shakespeareaufsatz, weit mehr an seine letzte von ihm nicht veröffentlichte Abhandlung. Schlegel hatte nach Nicolai allein das Zeug zu einer Reform der deutschen Bühne. Sein „Triumph der guten Frauen" und sein „Geheimnisvoller" zeigen, wie viel die deutsche Bühne an ihm verloren hat. Lessing ist der einzige, der sich nach ihm in diese Bahn gewagt hat und von dessen besonderer Einsicht in die theatralische Dichtkunst sich die deutsche Bühne noch viel versprechen darf. Zu bedauern ist nur, daß er aus seiner neuen Theatralischen Bibliothek die Kritik des deutschen Dramas ganz ausgeschlossen hat, weil er selbst in die Reihe der dramatischen Schriftsteller getreten ist. Dichter wie Schauspieler würden Lob und Tadel am besten aus dem Mund eines Mannes empfangen, der in den Regeln der Kunst wie in ihrer Ausübung ein Meister ist. Neben Lessing rühmt er im Lustspiel noch Krüger und ganz besonders Gellert, den Vertreter der comédie larmoyante, der das Komische auf das feinste mit dem Rührenden verbinde.

Mit dem Trauerspiel ist es noch schlimmer bestellt. Wir haben fast nur schlechte Übersetzungen, die sich zum Original wie die umgekehrte Seite einer Tapete verhalten. Außer einigen Stücken von Behrmann und Schlegel haben wir nichts Erträgliches. Das einzige Stück, das wir den Ausländern an die Seite stellen können, ist Schlegels Kanut. Von dem tragischen Stil haben unsere Dichter keine Ahnung, obwohl die treffliche Abhandlung von Schlegel sie hätte belehren können. Ihre Sprache ist pedantisch, dabei gemein und roh, ein Vorwurf, den schon Schlegel gegen die Gottschedschen Stücke erhebt und nun Nicolai mit Stellen aus Schönaichs Versuchen belegt.

Natürlich steht es mit den Schauspielern nicht besser. Auch hier die reine Mittelmäßigkeit, da es an einem feinen gebildeten Publikum fehlt, das höhere Ansprüche an die Schauspieler stellt und sie zwingt ihr Talent auszubilden. Diese Gedanken über dramatische Dichter, Schauspieler und Publikum hat später Mendelssohn in seiner Besprechung von J. E. Schlegels dramatischen Schriften weiter ausgeführt.

Nicolais Briefe geben so ein richtiges und umfassendes Bild des damaligen Zustands der deutschen Litteratur, wie es kein Schriftsteller vor ihm gegeben. Die Schrift erinnert mehrfach an die klassische Lettre à l'Académie von Fenelon, hinter der sie an feinem Geschmack freilich weit zurücksteht. Sie ist der Ausdruck des bessern geschmackvollern Publikums, das sich nach der Mitte des Jahrhunderts zu bilden beginnt. Nicolai trifft da und dort mit einzelnen Äußerungen von Lessing,

noch mehr von Schlegel zusammen, aber auch hier handelt es sich nur um ganz freie Anlehnung; oft ist es völlig unabhängige Übereinstimmung, wie dies bei dem Verhältnis zu Schlegels ungedruckter Abhandlung der Fall ist. Die Schrift darf ganz ebensogut als Lessings kritische Briefe als Originalarbeit angesehen werden. Da sie nicht sehr in die Tiefe geht, hatte sie auch keine nachhaltige Wirkung. Lessing knüpft seine Bemerkung über Wieland an sie an und hat Veranlassung genommen, die Bekanntschaft Nicolais zu suchen. Mendelssohn hat vieles aus den Briefen entnommen und in seinen kritischen Arbeiten weiter ausgeführt. Wir glauben durch unsere eingehende Darstellung Nicolai seine richtige Stelle in der Geschichte der poetischen Kritik angewiesen zu haben.

Weit fördernder als seine litterarische Thätigkeit ist seine buchhändlerische für die deutsche Litteratur geworden. Mit praktischem Verständnis gründet und leitet er der Reihe nach drei große litterarische Zeitschriften, für die er die besten Kräfte zu gewinnen weiß, und die längere Zeit die Führung der litterarischen Bewegung nach der Mitte des Jahrhunderts übernehmen. Die erste ist die „Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste", Leipzig J. G. Dyck 1757 ff. Die Zeitschrift sollte dem Programm nach ein Organ für die neutralen litterarischen Kräfte werden; die wichtigeren in und außerhalb Deutschland erscheinenden in die schönen Wissenschaften und deren Theorie einschlagenden Werke sollten besprochen und unter Umständen eine Inhaltsangabe davon geliefert, daneben aber auch die freien Künste berücksichtigt werden. Die Kritik sollte streng aber völlig unparteiisch sein; nur durch den Kampf gegen das Mittelmäßige und Schlechte könne der Geschmack bei uns gebessert werden; nicht auf der Laune des subjektiven Geschmacks, sondern auf den unwandelbaren Gründen des Schönen solle sie beruhen — also ganz noch der Bodmerische Standpunkt. Neben den kritischen Referaten sollen wichtige Punkte der Theorie, die der „berühmte Herr Breitinger" übergangen, in eigenen Abhandlungen untersucht werden. Was dies Programm verspricht, hat sie auch gehalten. Was sie von den seitherigen Zeitschriften unterscheidet, ist, daß sie nur neuere in- und ausländische Werke bespricht und zwar sehr eingehend bespricht; das Referat herrscht über die Kritik vor — dies unterscheidet sie von den späteren Litteraturbriefen; eine weitere sehr wichtige Eigentümlichkeit ist, daß auch die anderen Künste reichlich in den Bereich der Besprechung gezogen werden, und so der enge Gesichtskreis der Zeitschriften wie des Publikums fruchtbar erweitert wird. Besonders Nicolai ist es, der für bildende Kunst Sinn und Verständnis besaß, mehr als für Poesie, und es ist mit sein Verdienst, das in Deutschland fast ganz erstorbene Interesse für die Kunst wieder geweckt zu haben. Er selbst

lieferte wenige Artikel; für uns kommt fast nur seine Abhandlung über das Trauerspiel in Betracht; Lessing beteiligte sich noch weniger; der weitaus bedeutendste Mitarbeiter war Mendelssohn. Ihm verdanken wir neben mehreren selbständigen Abhandlungen eine Anzahl kritischer Besprechungen. Besonders von diesen gilt, daß das Referat über die Kritik vorherrscht; dieses selbst ist eingehend, sachlich, klar und übersichtlich, freimütig aber nicht verletzend und kann auch heute noch als ein Muster in dieser Gattung von Rezension gelten.

Was seine Kritik charakterisiert, ist das liebevolle Eingehen in die Denk- und Empfindungsart des Schriftstellers, in seine jeweiligen Intentionen; es ist ihm stets mehr darum zu thun, uns dessen ganze wirkliche Leistung oder auch nur, was er beabsichtigte, als bloß seine Mängel und Fehler aufzuzeigen. Lessings Kritik ist schärfer und zielbewußter; er geht gleich direkt auf die Schwächen eines Werkes los, zerlegt es unerbittlich mit der Schärfe seines kritischen Seziermessers; er stellt sich nicht auf den Standpunkt des Schriftstellers und fragt nicht nach dessen Intentionen, sondern auf den des Kritikers, der nicht bloß untersucht, was ein Werk an und für sich betrachtet ist, sondern auch, welche Bedeutung ihm innerhalb der fortschreitenden Litteraturentwickelung zukommt. Mendelssohn giebt uns ein billigeres, treueres und vollständigeres Bild von dem Werke, das er bespricht. Lessing, der gleich auf die Hauptpunkte losgeht und alles Nebensächliche bei Seite läßt, hat als bahnbrechender Wegweiser durch seine Art von Kritik offenbar befruchtender gewirkt. Beide Arten sind gleichberechtigt; es kommt mehr darauf an, welcher von beiden die seine meisterhafter gehandhabt hat. Die Zeitgenossen haben die Lessingische Kritik nicht so unbedingt höher gestellt, als heutzutage allgemein geschieht, freilich oft weil man die betreffenden Arbeiten sich nicht mehr anzusehen bemüht. Herder z. B. fühlte sich von der herben Strenge Lessings abgestoßen, während ihm die kritische Art des geistesverwandten Mendelssohn durchaus zusagte, und zwar hat Herder so geurteilt, ehe er die Namen der jeweiligen Verfasser der Litteraturbriefe kannte.

Bei Mendelssohns Auftreten hatten die Zänkereien der Leipziger und Zürcher nachgelassen; doch beherrschten beide als geschlossene Parteien noch immer die Litteratur und suchten jede aufstrebende Kraft entweder in das eigene Lager hinüberzuziehen oder in das andere hinüberzustoßen; Bodmer besaß noch immer einen großen Anhang in Deutschland, selbst in Berlin durch seinen Landsmann und urteilslosen Verehrer Sulzer. Auch Gottscheds Ansehen und Einfluß lebte dank seiner Clique und seinen Zeitschriften, dank der Anspruchslosigkeit und dem Schlendrian des Publikums in weiten Kreisen fort. Noch 1761

beklagt es der 172. Litteraturbrief als für die Geschmacksbildung des deutschen Publikums bezeichnend, daß ein Schriftsteller, wie Gottsched, der in seinem „Neusten aus der anmutigen Gelehrsamkeit" die größten Geister der Engländer wie Shakespeare, Milton, Young als schlechte Köpfe ausschelte, von einem großen Teil der Nation noch gelesen und als ein Mann von Verdienst angesehen werde. — Indessen war doch bei dem Publikum das Interesse an den unfruchtbaren Zänkereien erloschen und hatte sich den positiven Leistungen der bedeutenderen von der Clique unabhängigen Geister zugewendet. Natürlich kommt hier in erster Linie Haller und Klopstock, dann Lessing in Betracht, der soeben in seiner Miß Sara Sampson ein dem Messias ebenbürtiges, wenn auch nicht so hoch gefeiertes Werk, geschaffen hatte; dann der bescheidene, treffliche Kleist und der unbedeutende Gleim, der durch seine zahlreichen persönlichen Beziehungen sich in den Ruf eines großen Dichters gebracht hatte; endlich eine Anzahl heute längst verschollener Dichter, die mit Vorliebe die Lieblingsgattung mittelmäßiger Geister, das beschreibende und das didaktische Gedicht kultivierten. Im weiteren Verlauf seines Lebens durfte er noch die großen dichterischen wie kritischen Leistungen seines Freundes Lessing, Winkelmanns Kunstgeschichte, das erste Auftreten Herders und Goethes, wie das epochemachende Hauptwerk Kants erleben; hier freilich ging sein Verständnis zu Ende. Innerhalb dieser Periode aber, vom Erscheinen des Messias bis zum Auftreten Goethes, hat er die werdende deutsche Litteratur mit großem Interesse und richtigem Verständnis begleitet und ist in seinen kritischen Besprechungen vielfach wegweisend vorangegangen, und über den allgemeinen Zustand der damaligen, deutschen Litteratur und ihre sichtbaren Fortschritte, wie über einzelne charakteristische, wenn auch heute mit Recht verschollene Schriften und Schriftsteller liegt eine große Anzahl trefflicher, für das Verständnis der damaligen Litteraturentwicklung überaus lehrreicher Äußerungen in seinen Arbeiten für die Bibliothek der schönen Wissenschaften, noch mehr in den Litteraturbriefen, zum Teil auch noch in der Allgemeinen Deutschen Bibliothek vor. Leider vermissen wir sein Urteil über die Meisterwerke seines Freundes, den Laokoon und die Dramaturgie, die Minna von Barnhelm und die Emilia Galotti. Dagegen liegen uns wieder über den Nathan wie über Goethes Prometheus höchst charakteristische Äußerungen vor, die aber mehr für seine philosophische Weltanschauung als für sein ästhetisches Verständnis bezeichnend sind.

Zu einer Nationallitteratur sind vor allem drei Stücke erforderlich: Publikum, Schriftsteller und eine einigermaßen gebildete oder wenigstens bildungsfähige Sprache. Wie stand es nun damit in

Deutschland? Mit dem ersten Erfordernis recht schlimm. Deutschland war damals ein sehr armes Land und die Ausgaben für litterarische Bedürfnisse, für Bücher oder gar für Zeitschriften machten einen verschwindend kleinen Posten im Haushalt einer besseren deutschen Familie aus. Während heutzutage in England und Frankreich für ein einigermaßen anständiges Haus eine Bibliothek und ein Bibliothekzimmer als unumgänglich erforderlich gilt, so besteht bei uns selbst heute noch im reichsten Hause die Bibliothek meist aus den Prachtbänden, die die Frau als Jungfrau bei den üblichen Gelegenheiten als Geschenk bekommen hat; für die Männer giebt es, soweit sie nicht etwa dem Gelehrtenstand angehören, in der Regel nichts was einer Hausbibliothek ähnlich sähe. Wie schlimm mag es damals erst in Deutschland gestanden sein! Interessant wäre es, wenn wir abgesehen von den Subskriptionsauflagen statistische Angaben über den Absatz der wichtigeren Bücher und noch mehr der Zeitschriften hätten. Das kleine Publikum rekrutierte sich, wie auch heute noch, meist aus dem wenig kaufkräftigen Stande derer, die eine gelehrte Schule durchgemacht hatten, also den eigentlichen Gelehrten und Beamten. Der Adel bis in die höchsten Schichten hinauf hielt sich mit wenigen Ausnahmen von der leisesten Tinktur litterarischer wie gesellschaftlicher Bildung chemisch rein, war großenteils selbst des Lesens und Schreibens unkundig; dagegen stand er bei seinen Standesgenossen im südlichen und westlichen Europa in dem Rufe, die größte Quantität jeglicher Art von Spirituosen vertilgen zu können. — Von den Gelehrten hielt sich die alte Generation von der aufkommenden deutschen Litteratur fern; sie schrieben entweder lateinisch, oder wo sie sich der deutschen Sprache bedienten, so schulfüchsig geschmacklos, daß selbst ihre besten Schriften, wie Mendelssohn urteilt, von den Ausländern oder der großen französisch gebildeten Welt in Deutschland nicht gelesen wurden (Litt. Brief 95). Ein anderer Teil der Universitätsprofessoren hat, sagt Mendelssohn, den Schulstaub abgeschüttelt und sich mit den schönen Wissenschaften bekannt gemacht und deutsche Gesellschaften in Menge gegründet; sie geben einen Band Gedichte über den anderen heraus. Er findet ihre jetzige Affektation des bel esprit viel unerträglicher, und meint, sie hätten es besser beim Alten gelassen. Hiemit zeichnet er treffend den Typus der von Gottsched groß gezogenen Schule. Selbst in der eigentlichen Philosophie findet er diesen stutzerartigen Ton eingedrungen.

Der tonangebende Teil des Publikums, also der Teil, der durch seinen Beifall am ehesten noch förderend und bestimmend auf die Schriftsteller einwirken konnte, war die studierende Jugend und was etwa den Studentenjahren noch nahe stand. Bekanntlich ist ja unsere

beklagt es der 172. Litteraturbrief als für die Geschmacksbildung des deutschen Publikums bezeichnend, daß ein Schriftsteller, wie Gottsched, der in seinem „Neusten aus der anmutigen Gelehrsamkeit" die größten Geister der Engländer wie Shakespeare, Milton, Young als schlechte Köpfe ausschelte, von einem großen Teil der Nation noch gelesen und als ein Mann von Verdienst angesehen werde. — Indessen war doch bei dem Publikum das Interesse an den unfruchtbaren Zänkereien erloschen und hatte sich den positiven Leistungen der bedeutenderen von der Clique unabhängigen Geister zugewendet. Natürlich kommt hier in erster Linie Haller und Klopstock, dann Lessing in Betracht, der soeben in seiner Miß Sara Sampson ein dem Messias ebenbürtiges, wenn auch nicht so hoch gefeiertes Werk, geschaffen hatte; dann der bescheidene, treffliche Kleist und der unbedeutende Gleim, der durch seine zahlreichen persönlichen Beziehungen sich in den Ruf eines großen Dichters gebracht hatte; endlich eine Anzahl heute längst verschollener Dichter, die mit Vorliebe die Lieblingsgattung mittelmäßiger Geister, das beschreibende und das didaktische Gedicht kultivierten. Im weiteren Verlauf seines Lebens durfte er noch die großen dichterischen wie kritischen Leistungen seines Freundes Lessing, Winkelmanns Kunstgeschichte, das erste Auftreten Herders und Goethes, wie das epochemachende Hauptwerk Kants erleben; hier freilich ging sein Verständnis zu Ende. Innerhalb dieser Periode aber, vom Erscheinen des Messias bis zum Auftreten Goethes, hat er die werdende deutsche Litteratur mit großem Interesse und richtigem Verständnis begleitet und ist in seinen kritischen Besprechungen vielfach wegweisend vorangegangen, und über den allgemeinen Zustand der damaligen, deutschen Litteratur und ihre sichtbaren Fortschritte, wie über einzelne charakteristische, wenn auch heute mit Recht verschollene Schriften und Schriftsteller liegt eine große Anzahl trefflicher, für das Verständnis der damaligen Litteraturentwicklung überaus lehrreicher Äußerungen in seinen Arbeiten für die Bibliothek der schönen Wissenschaften, noch mehr in den Litteraturbriefen, zum Teil auch noch in der Allgemeinen Deutschen Bibliothek vor. Leider vermissen wir sein Urteil über die Meisterwerke seines Freundes, den Laokoon und die Dramaturgie, die Minna von Barnhelm und die Emilia Galotti. Dagegen liegen uns wieder über den Nathan wie über Goethes Prometheus höchst charakteristische Äußerungen vor, die aber mehr für seine philosophische Weltanschauung als für sein ästhetisches Verständnis bezeichnend sind.

Zu einer Nationallitteratur sind vor allem drei Stücke erforderlich: Publikum, Schriftsteller und eine einigermaßen gebildete oder wenigstens bildungsfähige Sprache. Wie stand es nun damit in

Deutschland? Mit dem ersten Erfordernis recht schlimm. Deutschland war damals ein sehr armes Land und die Ausgaben für litterarische Bedürfnisse, für Bücher oder gar für Zeitschriften machten einen verschwindend kleinen Posten im Haushalt einer besseren deutschen Familie aus. Während heutzutage in England und Frankreich für ein einigermaßen anständiges Haus eine Bibliothek und ein Bibliothekzimmer als unumgänglich erforderlich gilt, so besteht bei uns selbst heute noch im reichsten Hause die Bibliothek meist aus den Prachtbänden, die die Frau als Jungfrau bei den üblichen Gelegenheiten als Geschenk bekommen hat; für die Männer giebt es, soweit sie nicht etwa dem Gelehrtenstand angehören, in der Regel nichts was einer Hausbibliothek ähnlich sähe. Wie schlimm mag es damals erst in Deutschland gestanden sein! Interessant wäre es, wenn wir abgesehen von den Subskriptionsauflagen statistische Angaben über den Absatz der wichtigeren Bücher und noch mehr der Zeitschriften hätten. Das kleine Publikum rekrutierte sich, wie auch heute noch, meist aus dem wenig kaufkräftigen Stande derer, die eine gelehrte Schule durchgemacht hatten, also den eigentlichen Gelehrten und Beamten. Der Adel bis in die höchsten Schichten hinauf hielt sich mit wenigen Ausnahmen von der leisesten Tinktur litterarischer wie gesellschaftlicher Bildung chemisch rein, war großenteils selbst des Lesens und Schreibens unkundig; dagegen stand er bei seinen Standesgenossen im südlichen und westlichen Europa in dem Rufe, die größte Quantität jeglicher Art von Spirituosen vertilgen zu können. — Von den Gelehrten hielt sich die alte Generation von der aufkommenden deutschen Litteratur fern; sie schrieben entweder lateinisch, oder wo sie sich der deutschen Sprache bedienten, so schulfüchsig geschmacklos, daß selbst ihre besten Schriften, wie Mendelssohn urteilt, von den Ausländern oder der großen französisch gebildeten Welt in Deutschland nicht gelesen wurden (Litt. Brief 95). Ein anderer Teil der Universitätsprofessoren hat, sagt Mendelssohn, den Schulstaub abgeschüttelt und sich mit den schönen Wissenschaften bekannt gemacht und deutsche Gesellschaften in Menge gegründet; sie geben einen Band Gedichte über den anderen heraus. Er findet ihre jetzige Affektation des bel esprit viel unerträglicher, und meint, sie hätten es besser beim Alten gelassen. Hiemit zeichnet er treffend den Typus der von Gottsched groß gezogenen Schule. Selbst in der eigentlichen Philosophie findet er diesen stutzerartigen Ton eingedrungen.

Der tonangebende Teil des Publikums, also der Teil, der durch seinen Beifall am ehesten noch förderend und bestimmend auf die Schriftsteller einwirken konnte, war die studierende Jugend und was etwa den Studentenjahren noch nahe stand. Bekanntlich ist ja unsere

neue Litteratur in ihrem Beginn, wie in ihren weiteren wichtigeren Stadien aus studentischen Kreisen hervorgegangen. Dieses junge Deutschland war Schriftsteller und Publikum zugleich, und dieser hervorragende Anteil an der Begründung unserer nationalen Litteratur ist das unvergängliche Ehrenblatt in der Geschichte der akademischen Jugend. Sie brachte dem jungen Dichter warme Empfänglichkeit entgegen; sie war es, die für den Autor warb, und zwar nicht bloß für seinen Ruhm, sondern auch, was noch wichtiger war, um Subskribenten. Um nur einigermaßen ein bescheidenes Honorar zu erzielen, war der Autor gezwungen, sich auf Subskriptionsbettelei zu verlegen und war dann natürlich noch weit mehr als der ordentliche Verleger der Diebsbande der Nachdrucker preisgegeben. Welch wichtige Rolle die studentischen Kreise hiebei spielten, zeigt die Thatsache, daß der Hainbund für Klopstocks Gelehrten-Republik allein in Göttingen 342 Subskribenten sammelte, während in dem weit bedeutenderen Leipzig sich nur 25 fanden. Selbst ein Lessing sah sich noch auf dem Höhepunkt seines Ruhms genötigt um Subskribenten betteln zu lassen, um sich aus drückender Schuldenlast zu befreien. In England drängte sich der reiche Teil der Nation, der bei uns auch heute noch dem Schriftsteller kühl bis ans Herz hinan gegenüber steht und höchstens für den Buchbinder sympathisches Verständnis zeigt, zur Subskription, in der er eine Ehrenschuld gegen die Mehrer der nationalen Ehre erkannte. Pope soll auf diesem Wege für seine Homerübersetzung gegen 100,000 Thaler bekommen haben, während Lessing für ein unsterbliches Originalwerk, den Nathan, mühsam einige 1000 Thaler brutto zusammenbrachte. Allein jenes jugendliche Publikum brachte dem Dichter wohl guten Willen und Empfänglichkeit entgegen, aber nicht jenen feinen und geläuterten Geschmack einer weltmännisch gebildeten Gesellschaft, der dem meist jugendlichen und ungereiften Dichter hätte zur Richtschnur dienen können. Dies zeigte sich am meisten bei der Gattung der Poesie, bei der der Gesamtgeschmack des Volkes sich am stärksten geltend macht, beim Drama. Mendelssohn äußert sich hierüber drastisch in der Rezension von Cronegks Codrus (Litt. Brief 190). Eine glückliche Tirade, sagt er, einige spitzfindige Sittensprüche bringen ihre Hände in Bewegung, sie klatschen, das Volk gähnt und die wahren Kenner schweigen. Das Volk haßt das Trauerspiel und besucht den Codrus nur, um den Zeus zu bewundern, der am Ende den Blitz so trefflich zu schleudern weiß. Ein solches Publikum konnte auf den Dichter nicht fördernd wirken. Freilich ist die Einwirkung eine gegenseitige: die gebildete Gesellschaft wirkt auf den Dichter, seinen Geschmack läuternd und bestimmend, unter Umständen auch irreführend; ebenso oder noch mehr

wirkt aber auch ein großer Dichter bildend auf den Geschmack des Publikums, der ganzen Nation; was jeder von beiden Teilen giebt oder empfängt, läßt sich natürlich nicht rechnend nachweisen. Publikum, Schauspieler und Dichter, sagt Mendelssohn in der Rezension von J. E. Schlegel (Litt. Brief 311), geben bei uns einander gegenseitig Schuld, daß die Bühne so schlecht ist und, wie es scheint, thun sie es alle mit einigem Rechte. Gute Dichter und eine gute Bühne können den Geschmack einer Nation umbilden und sich ein Publikum schaffen. Corneille und Racine haben dem französischen Publikum Geschmack gegeben und zwar einen solchen Geschmack, der ihrem eigenen Genie günstig war; Shakespeare hat einen Eindruck auf das Gemüt seiner Nation gemacht, der Jahrhunderte fortdauert. Solche Genies schalten mit den Gefühlen des Publikums, wie mit ihrem Eigentum. Warum hat sich noch kein theatralischer Schriftsteller unter uns der Empfindungen der Nation bemeistert, und sich dieselbe zu eigen gemacht? Für einige mittelmäßige deutsche Originalstücke, die man ihm geboten, hat es Nachsicht gehabt; Meisterstücke würden seinen Geschmack bestimmen und seine Empfindungen lenken, wohin man will. Diese Äußerung fällt 1765, als Lessing seine epochemachende Minna von Barnhelm eben fertig arbeitete, und die begeisterte Aufnahme, die dies erste deutsche Originalstück gefunden, ist als eine Erfüllung der Mendelssohnschen Weissagung anzusehen.

Schon aus den letzten Bemerkungen ergiebt sich, daß es mit den Schriftstellern nicht viel besser bestellt war, als mit dem Publikum. Sie gingen meist aus der studierenden Jugend hervor; bei allen, Klopstock, Lessing, Herder, Goethe, Schiller fallen die ersten teilweise schon ganz charakteristischen Leistungen noch in die Studentenzeit. Darauf folgte bei den meisten ein kümmerliches Litteratenleben, ohne sichere sorgenfreie Lebensstellung, ohne Verkehr und Fühlung mit der großen Welt oder mit dem öffentlichen Leben. Diese Abgeschlossenheit von dem Verkehr mit der großen Welt, die Vertiefung in das eigene Innere hat unserer Litteratur mit ihren eigentümlichen Charakter verliehen, den idealen Zug wie den allgemein menschlichen Gehalt, aber zugleich auch den Mangel an Volksmäßigkeit und Volkstümlichkeit verschuldet. In unserer Periode war das Abseitestehen noch viel schlimmer als in der Goethe-Schillerschen Zeit. Mendelssohn macht bei der Besprechung Withofs die Bemerkung, unsere Dichter verstehen es trefflich philosophische Systeme vorzutragen, nicht aber, naturwahre und lebenstreue Charaktere zu zeichnen, wie die Franzosen und Engländer. Sie kopieren höchstens alltägliche Gesichter, die in den Schriften noch unerträglicher seien, als im Umgange. Den Grund sucht er in dem

Mangel eines entwickelten geselligen Lebens, in der Entfernung, in der unsere Bücherschreiber von den großen Nationalcharakteren gehalten werden; ganz wie Nicolai im 11. Briefe die Schwäche der deutschen Komödie hierauf zurückführt; und, meint er, vielleicht haben die Originalcharaktere in Deutschland noch zu wenig Seele, um einem geistreichen Schriftsteller zum Muster zu dienen. Das eben war ja das Schlimme für die Entwicklung unserer Schriftsteller, daß es keine gebildete Gesellschaft im wahren Sinne des Wortes, keine geistig bedeutenden Menschen in der großen Welt gab, die einerseits bildend auf den werdenden Schriftsteller hätten einwirken, andererseits selbst ihm als Muster der Nachbildung hätten dienen können. Er zitiert die Stelle von Friedrich dem Großen: l'Allemagne, féconde en plats originaux, und er führt selbst den Mangel an einer leidlichen Komödie (Litt. Brief 312) eben auf diesen Mangel an feineren Originalen zurück. — Also die Schriftsteller einseitig litterarisch gebildet, fern von einer feinen weltmännischen Gesellschaft, die ihnen hätte Anregung, von einem reichen Leben, das ihnen hätte Vorbilder liefern können, von den Großen gering geschätzt, von der Masse des Volks nicht gelesen und nicht gekauft, meist gezwungen, als litterarische Taglöhner ihr täglich Brot durch Übersetzen und Rezensionen zu verdienen! Das ist das Bild, das uns das Litteratentum des damaligen Deutschlands bietet. In der That es ist ein Wunder, daß unter solch armseligen Verhältnissen noch ein solches Selbstbewußtsein wie bei Klopstock, eine solche zähe Ausdauer wie bei Lessing sich erhalten konnte.

Wie stand es nun mit der Sprache, dem unerläßlichen Organ dichterischer wie wissenschaftlicher Darstellung? Wir haben ihren Zustand beim Auftreten der Schweizer und Gottscheds geschildert. Seitdem war eine große Anzahl wissenschaftlicher, selbst philosophischer Werke in deutscher Sprache erschienen; eine ziemliche Anzahl geistig nicht bedeutender aber sprachlich gewandter Dichter, wie Lange, Utz, Gleim, sodann der junge Lessing und Wieland waren aufgetreten; Klopstock hatte sie durch Schöpfung neuer Worte, durch Entlehnung antiker Konstruktion und Ausdrucksweise zu bereichern gesucht. Mendelssohn, der selbst damals das reinste und eleganteste Deutsch schrieb, dachte sehr hoch von ihr. Er äußert sich darüber im 126. Litteraturbrief: „Zur Weltweisheit scheint die deutsche Sprache mehr als irgend eine andere von den lebenden Sprachen ausgebildet zu sein. Sie ist bestimmt und reich genug, die feinsten Gedanken der Metaphysik in ihrer nackten Schönheit vorzutragen und von der anderen Seite nachdrücklich und bilderreich genug, die abgezogensten Lehren durch den Schmuck der Dichtkunst zu beleben; jenes hat sie Wolff und dies

Haller zu verdanken. Zwei solcher Schriftsteller sind genug, einer Sprache von einer gewissen Seite die gehörige Ausbildung zu geben. Die Nation hat ihnen auch sozusagen das Münzrecht zugestanden; denn die mit ihrem Stempel bezeichneten Ausdrücke sind in dem Gebiet der Weltweisheit nunmehr gäng und gäb geworden."

Bei Mendelssohns Auftreten herrschte ein außerordentlich reges Leben auf dem Gebiet der schönen Wissenschaften. Er erkennt denn auch die großen raschen Fortschritte, die die deutsche Litteratur zu seiner Zeit machte, mehrfach freudig an. In einem humoristischen Brief an Abbt (Nov. 1762) klagt er: „die guten Schriftsteller nehmen überhand und die Litteraturbriefe werden loben oder verstummen müssen. Wielands Shakespeare, Gessners Schriften, Hagedorns Betrachtungen über die Malerei, Winkelmanns herkulanische Altertümer, Mengs über die Schönheit und den Geschmack und Weißes Amazonenlieder und Trauerspiele — es ist doch, als ob sich die Deutschen verschworen hätten, uns arme Piraten zu schanden zu machen." Ähnlich äußert er sich in einem Briefe an Abbt (Juli 1764). Was die Poesie speziell betrifft, so ist sein Lob ein eingeschränkteres. Noch 1765 betont er ganz richtig, daß unsere schöne Litteratur als Ganzes sich eben doch noch erst in ihren Anfängen befinde und sich mit der englischen und französischen nicht messen könne.

Wenn wir in den Buchhändleranzeigen jener Zeit blättern, so fällt uns die ganz erstaunliche Menge von Übersetzungen auf. Selbst bedeutende Schriftsteller gaben sich, sicher nicht bloß des kärglichen Gelderwerbs wegen, mit Übersetzen ab; ja eine Übersetzung war damals ein Ereignis, fast wie heute ein gutes neues Buch: wir erinnern an die projektierte Übersetzung von Burke durch Lessing und ähnliche andere. Für eine erst in der Bildung begriffene Litteratur sind Übersetzungen von fremden Mustern unerläßlich. So bringt schon Dubellay für die von ihm in Aussicht genommene antik-moderne Poesie auf Übersetzung der alten Klassiker als unerläßliche Vorbedingung einer eigenen nationalen Poesie, und merkwürdiger Weise treffen wir denselben Gedanken bei Mendelssohn — es ist dies sicher kein Zufall, sondern der notwendige Zusammenhang der Sache selbst. Er hält Übersetzungen für die Bildung der Sprache und des Geschmacks für ebenso notwendig, als unsere seitherigen Leistungen für stümperhaft. Laßt uns ja, ruft er ähnlich wie Dubellay aus[1], auf unsere Litteratur nicht trotzen, so lange wir noch den ersten Schritt zur Kultur des Geschmacks nicht gethan, so lange wir die Alten noch nicht übersetzt haben. Vor allem

[1] Allgem. deutsche Bibliothek I, St. 2.

wünscht er eine gute deutsche Übersetzung Homers, wo möglich von einem unserer großen Dichter, wie die englische von Pope; und, meint er, wenn keiner die Arbeit allein übernehmen wolle, so möchten unsere besten Köpfe mit vereinigten Kräften an dem Werke arbeiten. Wir würden gewiß mit unserer Übersetzung die Ausländer neidisch machen, und es gar nicht zu bereuen haben, daß wir etwas später kämen. Auch diese prophetischen Worte sind in Erfüllung gegangen: kein Volk der Welt besitzt eine so reiche und so treffliche Übersetzungslitteratur, wie wir Deutsche. Es muß dies demnach wohl eine berechtigte in der Art unserer Sprache und unseres Volkscharakters begründete Eigentümlichkeit sein. Auch dies hat schon Mendelssohn an der betreffenden Stelle richtig hervorgehoben. Wir Deutsche mit unserem wenig abgeschlossenen Eigencharakter besitzen die Fähigkeit wie das Bedürfnis, uns in fremde Volkseigentümlichkeit zu versenken, in fremde Geistesart einzugehen, und fremde Produkte treu und unverfälscht bei uns einzubürgern. Während Pope und noch mehr Bitaubé in ihrer Übersetzung Homer dem verzärtelten englischen und französischen Geschmack mundgerecht machen mußten, wollen wir Deutsche in einer Übersetzung den Charakter und das besondere Genie des Originals wieder finden. Während der Franzose alles französisch zuschneidet, alles nach seinen Sitten und Gewohnheiten modelt, ist der Deutsche bereit, jeden in seiner Landesart und Sitte aufzunehmen, und sich nach jeder Denkungsart zu bequemen. Auch den anderen Punkt, die Geschmeidigkeit unserer Sprache für die Nachbildung fremder Litteraturprodukte, hebt Mendelssohn richtig hervor.

Seine rühmende Anerkennung der Leistungen unserer Dichter, der Fortschritte unserer Litteratur überhaupt ist indes doch nur bedingt zu verstehen: es ist mehr eine Aufmunterung für die Schriftsteller, als eine Äußerung seiner wirklichen Befriedigung. Nur in den leichteren Gattungen der Poesie, in dem Lehrgedicht, der Fabel und der Lyrik erkennt er wirklich eine nennenswerte Leistung, die der der Engländer und Franzosen ebenbürtig ist. Es sind das gerade die Gattungen, die am wenigsten Genie und Originalität erfordern.

Die didaktische und beschreibende Poesie; die Fabel; Haller, Withof, Uz, Dusch; Lichtwer, Gleim.

Mit sichtlicher Vorliebe behandelt Mendelssohn das Lehrgedicht, dem er einen überaus hohen Rang zuerkennt. Wir dürfen hierin nicht nur den Reflex seiner eigenen prosaischen Natur sondern ebenso der moralisierenden Weltanschauung der Zeit erblicken. Er findet die

Leistungen der Deutschen im eigentlichen Lehrgedicht d. h. da, „wo sie die Systeme der Weltweisen vortragen, wo sie sich in die Höhen des Unermeßlichen emporschwingen, wo sie den Schöpfer und seine Werke besingen", vortrefflich, während ihre Leistungen in der Schilderung der Charaktere von einzelnen, wie von ganzen Völkern weit hinter den Leistungen der Franzosen und Engländer zurückstehen.[1] Überhaupt findet er die Engländer, auch die neusten Franzosen als gründliche Beobachter der menschlichen Sitten und des menschlichen Herzens den Deutschen weit überlegen (Brief an Lessing 17. Jan. 1758). Auf seine psychologische Beobachtung, auf glückliche Erlauschung charakteristischer Äußerungen des Seelenlebens hielt man in jener Zeit ausgeprägtester Subjektivität überaus viel. Es ist dies von der größten Wichtigkeit für die Entwicklung unserer Litteratur geworden und es ist höchst interessant den Stufengang dieser Erscheinung von der einfachen Beobachtung und gleichsam statistischen Aufzeichnung einzelner charakteristischer Äußerungen des Seelenlebens bis zu der Virtuosität zusammenhängender psychologischer Motivierung und Charakterzeichnung in unserer klassischen Dichtung zu verfolgen. Denn ohne jene Vorstudien und Vorübungen war diese spätere Virtuosität nicht zu erreichen. Für die damalige Zeit nun stehen wir noch bei den ersten schwachen und rohen Anfängen, und Mendelssohn, obwohl er für sich persönlich das eigentliche dogmatische Lehrgedicht höher stellt, fand es doch mit Recht wünschenswert, daß auch jener andere Zweig der Lehrdichtung, die Schilderung von Sitten und Charaktern, bei uns mehr kultiviert werde, und er erkennt später richtig in dem Mangel an solchen tüchtigen Vorstudien den Hauptgrund der so überaus geringen Leistung in der Komödie.

Als Lehrdichter kommt natürlich der Zeit wie dem Range nach in erster Linie Haller in Betracht. Mendelssohn bespricht keines seiner Werke, die ja vor seine Zeit fallen; wohl aber charakterisiert er ihn im allgemeinen. Haller, meint er[2], würde bei uns die Mitte zwischen dem korrekten und anmutigen Pope und dem empfindungsreichen Young eingenommen haben, wenn ihn nicht solidere Wissenschaften abgehalten hätten, seine männlichen Jahre den Musen zu entziehen. Er meint, Haller verdiene den Namen eines Dichters vielleicht ebensogut als ein Klopstock; denn ein scharfsinniger Kopf sei wohl ein ebenso großer Vorzug als eine glühende und schöpferische Einbildungskraft. Bekanntlich stellt auch noch Schiller den gehaltreichen, sentenziösen Haller neben den stimmungs- und empfindungsvollen Klopstock.

---

[1] Litteraturbrief 126.
[2] Bibl. d. sch. Wissensch. I, St. 1, 4.

Eingehend bespricht er Withof; seine „Aufmunterungen in moralischen Gedichten“ schon in der Bibliothek der schönen Wissenschaften (I, St. 1); seine „Moralischen Ketzer“ in Litteraturbrief 126. Er weist ihm seine Stelle unmittelbar nach Haller an; er denkt stark, kühn, weniger zusammenhängend als dieser, aber ebenso neu und vielleicht an einigen Stellen mit mehr Einbildungskraft; er hat die Sprache und das Mechanische in der Poesie nicht ganz in seiner Gewalt; allein, sagt er, ich bedaure den, der bei Withof noch müßig genug ist, sich an diesen Kleinigkeiten zu stoßen.

Viel eingeschränkter ist das Lob, das er dem eingebildeten Vielschreiber Dusch erteilt. Dieser machte, wie damals meist üblich, in der beschreibenden und didaktischen Poesie zugleich; beide Gattungen spielen ja ohne dies in einander über, wie das klassische Muster „die Alpen“ und noch mehr Brockes vielbändiges „Irdisches Vergnügen in Gott“ zeigt. Mendelssohn beschäftigt sich zweimal, im Anfang und am Schluß seiner kritischen Thätigkeit mit Dusch. Das erste mal (Bibl. d. sch. Wissensch. Bd. I, 1) bespricht er drei einzelne größere Gedichte; das andere mal (Allg. deutsche Bibl. Bd. V, 1) seine gesammelten Schriften. Sein Urteil über ihn ist sich gleich geblieben; er hat sich durch die hämische Unterstellung Duschs, für die ihn Lessing hinreichend gezüchtigt hatte, nicht verleiten lassen, sich über ihn schärfer, und schärfer wäre gerechter gewesen, zu äußern. Er lobt ihn als Lehrdichter, findet ihn aber in der beschreibenden Gattung sehr schwach; hier wirft er ihm geistlose Nachahmung von Kleists Frühling vor; er entlehne seine Gemälde von Pope, Thomson, Kleist u. a.; er stelle Bilder aus anderen Dichtern zusammen, die gar nicht zusammenstimmen. Von einem anderen Gedicht — Fragment von der Gesetzgebung — sagt er, es sei eine mißratene Kopie der Beratung der höllischen Geister bei Klopstock (Messias Buch II); Anlage, Charaktere, Beschreibungen und fast alle Reden seien aus Klopstock geborgt; aber es sei dies das Unternehmen eines Zwerges, der mit den Kleidern eines Riesen auch seine Gestalt anzunehmen glaube. Als Lehrdichter dagegen weist er ihm die dritte Stelle an. Er erhebe sich zwar selten bis zur Größe, werde auch bisweilen etwas weitschweifig; allein er habe glückliche Stellen, schöne Schilderungen, sinnreiche Gegensätze und wohlangebrachte Sentenzen; von einem Lehrdichter werde selten mehr gefordert. Instruktiv für den Unterschied Lessingischer und Mendelssohnscher Kritik ist eine Vergleichung des 41. und 77. Litteraturbriefs, worin Lessing Herrn Dusch nicht bloß von der ästhetischen, sondern auch von der moralischen Seite als Schriftsteller behandelt.

Uz bespricht er leider nur als Lehrdichter und stellt ihn hier

unter Withof.[1] Das Mechanische der Poesie gehe ihm allerdings besser von statten, als letzterem; auch fehle es nicht an schönen Stellen, die ein poetisches Feuer verraten; aber an Stärke und körnigem Nachdruck stehe Withof höher. In seinen Oden allerdings habe er es verstanden, die abstrakten Wahrheiten sogar mit dem kühnen Flug dieser Dichtgattung zu verbinden. Im ganzen meint er, das Lehrgedicht sei die einzige Gattung, in der wir unsere Nachbarn, die Franzosen, übertreffen und den Engländern gleichkommen.

Mit dem eigentlichen Lehrgedicht nahe verwandt ist die Fabel, die damals ebenfalls eifrig kultiviert und noch mehr als das eigentliche Lehrgedicht überschätzt wurde. Als erster Fabeldichter galt natürlich auch ihm Gellert; aber er hatte keine Veranlassung sich über ihn anders als nur im Vorübergehen zu äußern. Dagegen spricht er sich eingehend über Lichtwer und Gleim aus; bei beiden fehlt ihm die nötige Unparteilichkeit; gegen Lichtwer ist er als wirklichen oder angeblichen Gottschedianer eingenommen, und auf Gleim nimmt er als auf den Freund Lessings Rücksicht. Lichtwer als Lehrdichter stellt er sehr niedrig; über seine Fabeln äußert er sich zweimal Bibliothek der schönen Wissenschaften Band III, 1 und Litteraturbrief 233—36; sein letztes Urteil stimmt mit seinem ersten überein. Er findet die Fabeln sehr ungleich, neben vorzüglichen auch mittelmäßige und selbst ganz schlechte. Während er in einigen nachdrücklich, edel, sogar erhaben und in anderen unnachahmlich und meisterhaft lustig sei, sinke er in anderen bis zu der Niedrigkeit eines Stoppe herunter. Ist Mendelssohn, teils aus eklem Geschmacke, teils aus Voreingenommenheit gegen Lichtwer zu streng, so zeigt er sich gegen Gleim viel zu milde. Freilich war die Rezension von Gleims „Liedern, Fabeln und Romanzen" (Bibl. d. sch. Wissensch. Bd. III, 2) keine ganz freiwillige Arbeit. Sie hat eine ziemlich lange Vorgeschichte. Ursprünglich wollte und sollte Lessing sie liefern. Dieser aber hielt sein Versprechen nicht, offenbar, weil er Gleim öffentlich nicht so loben wollte, wie dieser es verlangte, nicht wie Redlich meint[2], weil seine Rezensionen die altmodische Bibliothek aus den Fugen getrieben hätten. Mendelssohn zeigt sich in seiner Rezension wie in dem darüber geführten Briefwechsel an Reife des Urteils Lessing vollständig ebenbürtig. In der Hauptsache waren die beiden Kritiker ganz einverstanden; sie finden in den besseren Fabeln die Erzählung vortrefflich, die Erfindung gering; dies ist der Grundgedanke im Briefwechsel so gut wie in der gedruckten Rezension, die

[1] Litteraturbrief 128.
[2] Lessing ed. Hempel XII, 641.

nur viel verbindlicher gehalten ist. Ihr Verfasser, beginnt Mendelssohn, sei schon längst die Ehre des deutschen Parnasses; die freierfundenen Fabeln seien nicht von manchen kleinen Fehlern frei; dagegen besitze der Verfasser die Gabe zu erzählen in einem vorzüglichen Grade und dies sei bei dem Fabeldichter ein ebenso großes Verdienst als die Gabe zu erfinden. La Fontaine werde wegen seiner vorzüglichen Gabe zu erzählen allgemein höher gestellt, als Lamotte mit all seiner Erfindung. Besonders rühmt Mendelssohn an Gleim eine glückliche Kürze, die nie in das Trockene verfalle und dem Vortrage eine besondere Naivetät und Lebhaftigkeit verleihe, ohne ihn in das Niedrige und Possenhafte sinken zu lassen. Zuletzt kommt auch der Tadel nachgehinkt: in manchen Fabeln sei die Erzählung nachlässig. Mendelssohn fügt dann noch einiges über die beigegebenen Lieder und Romanzen bei. Die ersteren waren schon zweimal gedruckt; er begnügt sich deshalb sie als vortrefflich zu bezeichnen. Neu waren die Versuche in Romanzen, die Gleim zuerst von den Spaniern und Franzosen bei uns eingeführt haben wollte. Den Ton, der in diesen „schönen Gedichten" herrsche, bezeichnet Mendelssohn als ein „abenteuerliches Wunderbare mit possierlicher Traurigkeit erzählt". Was Gleim unter diesem Titel giebt, ist nicht die echte Romanze, sondern das Bänkelsängerlied mit sentimentalem Anstrich. Es ist die bekannte widrige Mischung von tragischem Pathos und volksmäßig sein sollender Skurrilität, wie sie die Bürgerschen Lieder, auch die so gefeierte Leonore entstellt. Mendelssohn freilich findet, daß sich der Verfasser auch in diesen Gedichten als Meister zeige, der selbst den kleinsten Zügen einen eigentümlichen Schwung zu geben verstehe.

Die Lyrik; Ramler, die Karschin; Klopstock.

Mit Gleims Liedern und Romanzen haben wir den Übergang zur eigentlichen Lyrik gemacht. Wir besprechen zunächst einen anderen litterarischen Freund, den Odendichter Ramler. Die betreffende Rezension vom Jahr 1768 (Allg. deutsche Bibl. VII, 1) ist seine letzte kritische Arbeit und zugleich seine schwächste, was sich nur teilweise aus persönlicher Rücksichtnahme erklärt; interessant dadurch, daß hier an der Schwelle der neuen Zeit auf merkwürdige Weise der Standpunkt der alten Schultheorie zu Tage tritt. Wie das deutsche Lehrgedicht, so stellt er auch die Leistung in der Lyrik sehr hoch. „Wenn sich Deutschland, sagt er in obiger Rezension, in irgend einer Dichtungsart mit seinen Nachbarn messen kann, so ist es unstreitig in der lyrischen. In dieser sind wir dem Geschmack des Altertums so ziemlich

nahe gekommen und wir haben in derselben Stücke aufzuweisen, um die uns Engländer und Franzosen mit Recht beneiden können. Lange hat uns die Außenlinien der Horazischen Ode bekannt gemacht; Utz that lachende Bilder, Philosophie und gemäßigte Begeisterung hinzu und Cramer milderte den orientalischen Ungestüm in deutsche Stanzen. Klopstock brachte auf die Höhe der Ode eine geistige Phantasie mit, die sich über alles Sinnliche erhebt und bloß für die unsterbliche Seele dichtet; sein Gesang nähert sich hier etwas der Hymne. Ramler hat sich die Horazische Ode ganz zu eigen gemacht. Er besitzt eine blühende und, wo es der Gegenstand heischt, auch feurige Einbildungskraft, einen glücklichen Schwung, weise Kühnheit und Wendung im Ausdruck, bedeutungsvolle Komposition, richtige Zeichnung, wohlgetroffene Wahl in den Worten, Nachdruck in ihrer Stellung und volltönenden Numerus im Fluß der poetischen Periode. Er tritt sehr oft in die Fußstapfen des römischen Dichters, aber er weiß sich auch einen eigenen Weg zu bahnen, der ihn ebenso glorreich zum Ziele führt." Dies ist nun ein mehr als volltönendes Lob, aber leider paßt die Charakteristik, die Bemerkung über die Nachahmung von Horaz abgerechnet, auch ganz und gar nicht auf die frostige Odenpoesie Ramlers. Mendelssohn kann nun nicht umhin einige der Einwendungen, die man damals schon gegen diese Dichtungen machte, zu erwähnen. Ein Haupteinwand galt der übergroßen schulfüchsigen Verwendung der römischen Mythologie, die im grellsten Kontraste zu Stoffen aus der neuesten Zeitgeschichte stehe. Man erkannte damals gar sehr die Lächerlichkeit, die Siege Friedrichs des Großen in Horazischen Phrasen mit dem ganzen Aufputz der römischen Götterwelt besingen zu wollen. Mendelssohn drückt sich nun etwas um die Sache herum, und fügt einen langen Exkurs über die Verwendung der antiken, nordischen und christlich-jüdischen Mythologie in der Poesie ein. Den Vorwurf, daß Ramler einen ganz falschen Gebrauch von der antiken Mythologie gemacht, und daß eben dieser Fehlgriff vorzugsweise seine geringe Popularität verschulde, vermag er nicht zu entkräften. Er muß gestehen, daß nur wenige Leser alle Feinheiten seiner Muse einsehen, daß sein Publikum nur aus einer geringen dünngesäten Anzahl von empfindungsvollen (!) Kennern bestehe, daß er auf die Ehre, ein Lieblingsdichter des Volks zu werden, verzichten und sich begnügen müsse, für die „wenigen Edlen" zu dichten, „die seine feinsten Allegorien und Anspielungen verstehen". Wir dürfen hierin bis zu einem gewissen Grad eine leise Billigung jener Einwürfe gegen Ramler erkennen, aber im Grund ist es doch seine Ansicht, daß eine derartige für exklusiv philologische Kreise berechnete Dichtung höher stehe, las eine populäre für alle Kreise des Volks gleichmäßig verständliche.

In der darauf folgenden eingehenden Besprechung einzelner Oden streift er dann und wann leicht einige Schwächen Ramlers, den vielfach ängstlichen Gang seiner Poesie, die gesuchten Anspielungen, das vielfach Studierte; indes er deutet nur leise darauf hin und niemand vermöchte aus seiner Besprechung sich ein wirkliches Bild von Ramlers Oden zu machen.

An den steifen philologisch geschulten Ramler schließen wir die versgewandte „Volksdichterin“ Karsch — stets die Karschin genannt — an. Beide waren damals in ihren Kreisen gleich gefeiert. Beide sind frühzeitig der gleichen Vergessenheit anheim gefallen. Mendelssohn beurteilt sie strenger als Ramler. Auch hier wirken sachliche und persönliche Verhältnisse zusammen; Mendelssohn besaß wirklich seiner ganzen Natur und Bildung nach keinen Sinn für eine so regellose Stegreifdichtung. Die Besprechung der Karschin ist eine der eingehendsten und zumal die Analyse der einzelnen Gedichte eine der gelungensten, die er geliefert hat. Ganz besonders interessant ist sie uns durch die Untersuchung der bei der Lyrik wirksamen geistigen Kräfte, worauf wir später zurückkommen werden. Er hatte schon früher (Litt. Brief 114) das Gedicht der Karschin über den Sieg bei Torgau als eine ungewöhnliche Erscheinung mitgeteilt. Er findet nicht alle Strophen von gleicher Stärke, aber aus einigen, sagt er, leuchtet eine männliche, fast etwas wilde Imagination, die ganz untrüglich ein ungemeines Genie verrät. Er findet diese Züge um so bewunderungswerter, als die Dichterin, wie man sage, weder Erziehung noch Unterricht, weder Anleitung noch Aufmunterung genossen habe. Dies Urteil, das sich auf die eine Ode stützt, hält er im ganzen auch später in der eingehenden, vier volle Briefe umfassenden, Besprechung ihrer Gedichte (Litteraturbrief 272—76; den Schluß des letzten Briefs will Nicolai geschrieben haben) fest. Aber zugleich geht doch daraus hervor, daß er sich in der Erwartung, die er von der Dichterin, nachdem sie in bessere Lebensverhältnisse gekommen, gemacht hatte, getäuscht sieht und er sucht die Schuld daran ebenso sehr in der kritiklosen Lobhudelei ihrer Freunde, als in der selbstzufriedenen Einbildung der wenig urteilsfähigen Dichterin. Diese war nämlich unterdessen von mildthätiger Hand der Dürftigkeit entrissen und nach Berlin gebracht worden, ein erfreuliches Zeichen zunehmender Achtung vor Dichtung und Dichtern in Deutschland. Die ganze Stadt, selbst der Hof bezeigte ihr Bewunderung, die besten Köpfe würdigten sie ihres Umganges, ihre Freunde (Ramler und Gleim) veranstalteten eine Sammlung ihrer Gedichte auf Subskription; sie wurde als eine Art Wundertier angestaunt und ihr Ruhm mit vollen Posaunentönen der Welt verkündigt; sie habe, konnte man

lesen, alle alten und neuen Dichter übertroffen — eine Lächerlichkeit, die Mendelssohn mit Recht geißelt. Natürlich mußte diese Aufnahme ihr den Kopf verrücken und sie für jede wohlgemeinte Kritik unzugänglich machen. Mendelssohn meint, man hätte ihr zu verstehen geben sollen, daß sie für eine Liebhaberin ganz gute Gedichte mache, die ein überaus glückliches Naturell verraten, daß es aber für Virtuosen strenge Regeln gebe, denen man nur mit Nachdenken und Anstrengung genügen könne, daß zu vieles Stegreifdichten an Eilfertigkeit und Nachlässigkeit gewöhne und den Weg zur Vollkommenheit verschließe. Vor allem die Ode erfordere ebenso viel Fleiß und Nachdenken, d. h. Kunst, als Enthusiasmus. Das Schwerste sei hier die Eigenartigkeit des Plans und der Ordnung. Die meisten Gedichte der Karschin seien keine Oden, für was sie gelten wollen, sondern poetische Phantasien ohne Plan, ohne Ordnung und ohne odenmäßigen Zusammenhang. Fast mit jeder Strophe trete ein neuer Gedanke ein; die Dichterin schwärme von einem Gegenstand zum anderen und komme öfter wieder auf einen früheren zurück; sie lasse sich bloß vom Ungefähr leiten oder auch vom Reim, der kein verständiger Führer sei. An dieser Kritik ist vor allem der Standpunkt interessant, von dem aus Mendelssohn die Naturdichterin beurteilt. Mendelssohn legt hier den absoluten Maßstab der Kunst- oder vielmehr Schulpoesie an. Er steht noch ganz auf dem Standpunkte, wo man die Ode „macht" und wo das, was die Phantasie hinzuthut, wesentlich nur die Verzierung durch die abgedroschene antike Mythologie ist. Nach dieser Auffassung ist Ramler mit Recht sein Ideal, dessen Ode allerdings nur „Kunst" ist, aber ebenso viele „überflüssige Abschweifungen" enthält, als die Karschin.

Interessant wäre für uns ein eingehendes Urteil über die Oden Klopstocks, der ja beides, „Begeisterung" und „Kunst", mehr als ein anderer deutscher Lyriker vor und nach ihm verband. Leider haben wir aus dem Berliner Kreise keine offene eingehende Besprechung des großen Dichters. Dieser hatte damals nur überschwängliche Verehrer oder hämische Verkleinerer und so mochte es mißlich erscheinen, die eigene Ansicht rund und offen auszusprechen. Indes der eigentliche Grund ihres diplomatisierenden Verhaltens ist, daß der Maßstab der Schultheorie, den sie und ganz besonders Lessing an den Messias als Epos anlegten, völlig unzulänglich war. Interessant ist das Ringen, ihm bald nach bald trotz der Schultheorie gerecht zu werden. Im ganzen gelingt es ihnen auch, soweit es damals möglich war, ein richtiges Verständnis Klopstocks, insbesondere des Messias anzubahnen. Am eingehendsten hat sich Nicolai ausgesprochen. Er lieferte eine Besprechung des zweiten Bandes des Messias (Bibl. d. sch. Wissensch. I, 2);

auch sie ist wesentlich Referat. Sie ist überaus anerkennend und offenbar von aufrichtiger Bewunderung getragen; daran schließt er einige kritische Bemerkungen, die ziemlich breitspurig vorgetragen, aber großenteils ganz richtig sind und in durchaus bescheidenem Tone gemacht werden. Zunächst wendet er sich gegen die Behauptung Klopstocks, daß der epische Dichter entweder in Prosa schreiben, oder den Hexameter wählen müsse; er zweifelt überhaupt, ob wir letzteren je zu der Vollkommenheit der Alten bringen werden. Auch tadelt er die Prosa Klopstocks, die er nicht allzu ordentlich und angenehm findet. Wir denken heute über die betreffende Abhandlung Klopstocks, wie über dessen Prosa, unbekümmert um die Autorität Lessings, der seinen Freund Nicolai wegen seiner Einwendungen geschulmeistert hat, ganz wie letzterer. Nicolai rühmt an Klopstock als besondere Stärke seine vortrefflichen Gleichnisse, ebenso die Schönheit und tiefen Empfindungen seiner Poesie. Als Mangel bezeichnet er es, doch in ganz bescheidener Weise, daß es zumal im achten und neunten Gesang so viele Blicke und Reden und so wenig Handlung gebe. Als ganz besonders schön rühmt er den Zweigesang Miriams und der Debora und sagt mit einer damals noch nicht so verbrauchten Phrase: wenn Klopstock auch nichts als dies gemacht hätte, so müßte er ein großer Dichter genannt werden. Er ist nach ihm in dem echten Geschmack der alten hebräischen Poesie gehalten, ein Meisterstück an Einfalt und Hoheit. Voll Schönheit findet er auch die Gebete Adams und der Eva unter dem Kreuze. Wir sehen: es sind vorzugsweise die mehr lyrisch und rhetorisch gehaltenen Partien, die er rühmt, und was er tadelt, ist vor allem der Mangel an Handlung und die unglückliche Wahl des Hexameters. Auch hierüber ist heute jedermann mit Nicolai einverstanden. In Betreff des Stils nimmt er Anstoß an den häufigen vielfach unzutreffenden oder auch müssigen Beiwörtern; doch will er diese Bemerkung mehr für seine geistlosen Nachahmer gemacht haben; er berührt damit eine mindestens disputable Eigentümlichkeit des an malenden Beiwörtern weitaus reichsten unter allen deutschen Dichtern. Wichtiger und treffender ist der Tadel, daß er öfters Empfindungen auszudrücken suche, wo gar keine seien — eine Bemerkung, die sich mit dem Urteil Lessings über seine Lieder: sie seien so voll Empfindung, daß man oft gar nichts dabei empfinde, deckt. Endlich rügt er, und er hat auch hierin gegen Lessing vollkommen Recht, die Verworrenheit seiner Konstruktion und die daraus hervorgehende Dunkelheit des Sinnes. Doch auch all dies bezeichnet er selbst und gewiß im Ernste nur als Kleinigkeiten.

Von Mendelssohn finden wir außer der ausführlichen Besprechung vom Tode Abels, mit der Lessing, wie es scheint, auch nicht ganz

einverstanden war, nur einige gelegentliche Äußerungen und zwar meist in Privatbriefen. Für uns sind sie dennoch von großem Werte, weil sie, wenn sie auch nur einzelne Werke betreffen, doch den Versuch einer Gesamtcharakteristik enthalten. Auch er nennt Klopstock stets mit der größten Anerkennung und Bewunderung; er führt ihn mehrfach, wie auch Lessing und Nicolai, in Verbindung mit den ersten Dichtergrößen Homer, Milton u. a. auf; er ist ihm die erste, die einzige, die unvergleichliche Dichtererscheinung Deutschlands. Allerdings hat auch er manches an ihm auszusetzen und wir werden finden, daß er die eigentliche Schwäche und Einseitigkeit seiner dichterischen Begabung noch sicherer erkannt hat als Nicolai. Am wenigsten, scheint es nach einem Brief an Lessing (25. Okt. 1757), gefielen ihm seine geistlichen Lieder; dagegen äußert er sich höchst anerkennend über Klopstock als Odendichter. „Klopstock, sagt er, brachte auf die Höhe der Ode eine geistige Phantasie mit, die sich über alles Sinnliche erhebt und nur für die unsterbliche Seele dichtet“ (s. oben). Offenbar meint er das gleiche, was später Schiller in der Abhandlung über naive und sentimentale Dichtung so schön ausgeführt hat: „Seine Sphäre ist immer das Ideenreich, und ins Unendliche weiß er alles, was er bearbeitet, hinüberzuführen. Man möchte sagen, er ziehe allem, was er behandelt, den Körper aus, um es zu Geist zu machen“ 2c. — Über den Messias finden wir in nur einem Brief an Lessing (2. Aug. 1756) eine kurze aber inhaltsreiche Auslassung. Der zweite Band, schreibt er, hat mir an vielen Stellen überaus wohl gefallen und ich schreibe es nur meiner Religion zu, daß er mir nicht überall gleich gefallen hat. Der achte und neunte Gesang scheint mir etwas langweilig, der zehnte dagegen alle vorhergehenden zu übertreffen. Besonders sind einige Hymnen, einige entworfene Charaktere und das Gespräch Satans mit Adramelech Meisterstücke. „Sonst sind die Hauptcharaktere gut soutenieret, der Knoten einfach geschürzt und die Auflösung homerisch vorbereitet.“ Ob sich Mendelssohn bei diesem Kauderwelsch etwas Bestimmtes gedacht, ist zu bezweifeln; interessant ist es, die immer noch fortdauernde Nachwirkung Bossus zu konstatieren, die sich auch noch aus einigen weiteren Bemerkungen ergiebt. Treffender, wenn auch schielend und unklar, ist das Folgende: „Ist aber der Poet nicht unglücklich, daß selbst jetzt, da alles in der stärksten Bewegung sein sollte, der Held wenigstens todt zu sein scheint, und die Aktion der übrigen Personen nichts als eine stumme Bewunderung und eine inbrünstige Andacht sein kann? Ich sage, er ist unglücklich; denn er hat wirklich alle seine Kräfte angewendet, in die Empfindung der Anwesenden eine kleine Schattierung zu bringen, die den Schein einer Aktion hat; aber alle

die Heiligen, die er aus den Gräbern ruft, können doch nichts anderes thun, als anschauen, heilige Hände falten und beten." Hier also hebt Mendelssohn neben dem Mangel an Handlung richtig auch den Mangel an Individualisierung zunächst in den Empfindungen hervor. Weniger zutreffend ist die folgende Schlußbemerkung: „Vielleicht ist dieser große Dichter auch darin unglücklich, daß alle kleinen Umstände seines Subjekts allzubekannt sind und daß er nicht den mindesten Umstand daran ändern könnte, ohne sich in theologische Streitigkeiten einzulassen. Es wäre mehr als ein Wunder, wenn sich eine Begebenheit so in der Natur zugetragen hätte, wie es der Dichter braucht." Bekanntlich hat der Dichter des Heliand bei viel treuerem Anschluß an die evangelische Erzählung ein wirkliches Epos geschaffen. — Auch Mendelssohn findet also, wie Nicolai, die Schönheit des Gedichts wesentlich in den lyrischen Partieen und in den Reden, die ebenfalls ganz Empfindung sind; den Mangel an Handlung, die Einförmigkeit in der Zeichnung der Charaktere und Empfindungen hebt er noch bestimmter und stärker als Nicolai hervor. Als Dramatiker stellt er Klopstock sehr niedrig. Über den Tod Adams spricht er sich in einem Brief an Lessing (11. Aug. 1757) sehr abfällig aus. Zwar findet er den tragischen Stil in Prosa neu und ungemein schön; aber sonst hat das Stück außer einigen Zügen in der Schilderung des Kain durch seine Schwester und in seiner Unterredung mit dem Vater nichts, was eines Klopstock würdig wäre. Das Stück hat weder Zusammenhang noch Handlung, weder Leidenschaften noch irgend etwas anderes, außer einer kleinen Nüance von Charakteren. Höflicher und vorsichtiger drückt er sich in einer breiten Rezension in der Bibliothek der schönen Wissenschaften aus (Bd. II, 1 fehlt in d. Ges. Schr.). Die Schwächen des Stücks lagen so auf der Hand, daß sie jeder bemerken mußte. Es hat, sagt Mendelssohn, keine Handlung, keinen Knoten, keine Entwicklung. Der ganze Stoff ist: Adam stirbt und seine Angehörigen sprechen ihre Betrübnis darüber aus. Es ist kein Drama, sondern ein Gespräch und als solches hat es seine Verdienste: es herrscht darin außer einer ungemein zarten Empfindung, die Klopstock eigen ist, vielfach eine edle Einfalt, der Charakter des wahren goldenen Weltalters. Das Schönste am ganzen Stück ist die kleine Episode vom Auftreten Kains. Freilich ist weder dieses noch sein Haß gegen Adam irgendwie motiviert und die Episode selbst mit der Handlung gar nicht verbunden. Auch die Zeichnung der Charaktere tadelt er; sie sind Kain ausgenommen äußerst einförmig; ihre Sprache ist kaum durch die Verschiedenheit des Alters und Geschlechts etwas unterschieden. Er vergleicht dann das Stück noch mit dem Oedipus auf Kolonos, dessen Stoff einige Ähnlichkeit damit habe.

„Aber welchen Reichtum von Glückswechsel, von Verwicklung und Situationen, welchen Kampf von Leidenschaften und Gesinnungen hat Sophocles aus seinem Stoff herzuholen gewußt; außerdem hat jede Person ihren eigentümlichen und abstechenden Charakter, so daß der Kontrast von diesem Gemälde die angenehmste Wirkung thut!“ — Mendelssohn meint, Klopstock sollte vorläufig seine Hand vom Theater lassen, bis er seinen Messias vollendet habe. Über ein weiteres biblisches Stück, Salomo, äußert er sich in einem Brief an Abbt (Juli 1764) gleich absprechend.

Im ganzen finden wir so schon bei Mendelssohn und seinen Freunden die Elemente des späteren endgültigen Urteils über Klopstock, seine Vorzüge, wie seine Mängel; aber wir müssen hiebei wohl beachten, daß Klopstock seitdem uns viel ferner gerückt ist, daß der Standpunkt wie der Maßstab der Beurteilung vor und nach dem Auftreten Goethe=Schillers ein wesentlich anderer ist. Ein abschließendes Urteil über Klopstocks Hauptwerk, den Messias, vermochten sie nicht zu geben, weil sie für Wesen, Entstehung und historische Vorbedingungen des Epos noch kein Verständnis hatten. Man sah im Epos eine Kunstschöpfung wie im Drama; man glaubte, wie noch Lessing im Laokoon, der epische Dichter erfinde seinen Stoff frei oder verfahre doch nach einer klar bewußten Kunsttheorie. Man legte noch immer nach dem Vorgang Vossus die von Aristoteles für die Tragödie mit ihrer strengen Einheit und ihrem auf höchste Spannung berechneten strammen Bau aufgestellten Kategorien, Schürzung und Lösung des Knotens, Steigerung der Spannung, Einheit der Handlung und Episoden, scharf ausgeprägte Zeichnung der Charaktere auch an das Epos mit seinem viel lockereren Bau und seiner breiteren, reicheren Entwicklung der Handlung. Ein wirkliches Verständnis des Volksepos wurde erst durch eine historische Vergleichung des altgriechischen Epos mit den deutschen und französischen Epen des Mittelalters erzielt. Bis zu einer Charakterisierung der Volkspoesie, wie sie Uhland in der klassischen Abhandlung: „Über das deutsche Volkslied“ (Ges. Schr. Bd. III) giebt, war von den Zeiten Mendelssohn=Lessings noch ein weiter Weg.

Die Manieristen. Klopstockianer, Youngianer, Hamann.

War Mendelssohn schon bei Klopstock selbst das zu Empfindungsvolle, Weiche und Verschwommene unsympathisch, so können wir uns denken, daß ihm seine geistlosen Nachbeter, die seinen überschwänglichen süßlichen, thränenreichen Ton noch überboten, vollends zuwider waren. Seine Ansicht über dieses servum pecus imitatorum erhellt am besten

aus einer Stelle des anonymen Verfassers „über das Genie“, die er mit voller Zustimmung anführt (Litt. Brief 209). Klopstock, heißt es hier, habe es verstanden, die feinsten Empfindungen dem Anschauen der Menschen darzustellen und die stärksten und erschütterndsten Leidenschaften nach der Natur zu schildern, weil er selbst auf all ihre Züge und Wendungen geachtet und sie von ihrer Geburt an bis auf ihre höchste und feinste Entwicklung selbst anschauend erkannt hatte. Seine elenden Nachahmer dagegen wiederholen nur seine Worte, nur die Namen der Empfindungen und diese mischen sie nun ohne Wahl und Verstand untereinander. Sie werfen mit Phrasen wie: Schauer, tiefempfindbar, staunend, schauervoll und tausend ähnlichen starken Ausdrücken um sich; aber der Leser bleibe völlig kalt dabei. Mendelssohn bemerkt dazu: alle deutschen Mißgeburten des Verstandes und Witzes, philosophischen oder poetischen Geschlechts seien aus derselben Fäulnis der Nachahmungswut entstanden. Die nämlichen Ursachen erzeugen beiderlei Arten von Gewürme, elende Dichter und elende Philosophen. Zu Wolffs Zeiten sei die Demonstriersucht in die seichten Köpfe gefahren, bis sie träumten, sie wären Metaphysiker; jetzt führe sie der Schwindelgeist der Empfindungen so lange im Zirkel herum, bis sie hineinfallen und sich begeistert glauben. Aber es gilt hier, was die Alten von ihren Begeisterten zu sagen pflegen: εἰσὶ γὰρ δὴ ναρθηκοφόροι πολλοί, βάκχοι δέ γε παῦροι — ein Zitat aus Plato, das aus seiner damaligen Beschäftigung mit seinem Phädon herrührt. Er faßt die leeren, überschwänglichen Klopstockianer und die noch geistlosern Youngianer unter dem Namen der „Nachtsänger“ oder auch „Nachtgrabsänger“ zusammen, wie sie ja auch dem Inhalt wie der Stimmung ihrer Dichtung nach zusammengehören.

Gegen die eigentlichen Nachtgrabsänger, die Youngianer, wendet er sich in der Besprechung der kleinen Schriften Cronegks (Litt. Brief 207): „O, der verwünschte Schlendrian, ruft er aus; wollen unsere Dichter den Young nachahmen, warum borgen sie ihm bloß die Manier ab, ohne Zeichnung, Ausdruck und Komposition von ihm zu lernen?“ Nach einer kurzen von uns oben gegebenen Charakteristik Youngs fährt er fort: Unsere Dichter stellen sich trübsinnig, ohne daß wir auch nur eine scheinbare Ursache kennen, warum sie so jämmerlich klagen, was sie so betrübt macht. Ihre einzige Kunst besteht darin, die Stimmen der Natur völlig zu überschreien.

Noch gegen einen weiteren, für die damalige deutsche Litteratur charakteristischen Auswuchs wendet er sich schon früher (Bibl. d. sch. Wissensch. Bd. III, 1), gegen die damals eingerissene poetische Prosa, die, wie Mendelssohn sagt, von halben und ganzen Hexametern strotzt,

mit langweiligen Beiwörtern belastet schwerfällig einherstolpert, daß man ohne Angstschweiß kaum drei Perioden lesen kann. Er erörtert dann das Widersinnige, metrischen Rhythmus und Prosa in einem Satz zu verbinden. Nichts sei dem Ohr unerträglicher, als solche unregelmäßige Wiederkehr von abgemessener und freier, schwerfälliger und fließender Bewegung.

Wenn wir auch Hamann hier anreihen, so wollen wir damit nur sagen, daß sein Stil unter die Auswüchse des nach Originalität haschenden Manierismus zu rechnen ist, wie ihn denn Mendelssohn auch nur als Stilist bespricht. Er selbst legte auf den Stil ein für damalige Zeit in Deutschland ungewöhnlich hohes Gewicht, fast wie das nur in Frankreich üblich war und ist. Dafür ist ein Beleg eine Stelle aus einem Brief an Abbt (Juli 1762) über den Stil Shaftesburys und Platos. Er findet den ersteren etwas schwerfällig, geschroben, zuweilen ein wenig ängstlich. Plato dagegen verbinde mit allen Vorzügen Shaftesburys noch eine unnachahmliche Leichtigkeit. Seine Prosa fließe selbst da, wo sie poetisch werde, mit einer so stillen Majestät, daß, wer das Handwerk nicht verstehe, glauben könnte, der Ausdruck habe ihn gar nichts gekostet. Wir zirkeln und bilden eine Periode; aber wir wissen das Geheimnis nicht, mit der letzten Meisterhand den Schweiß der Kunst von ihrem Angesicht zu wischen. Mit diesen höchsten Ansprüchen an die Kunst der Darstellung konnte Mendelssohn Hamann natürlich keinen Geschmack abgewinnen. Er bespricht ihn an drei verschiedenen Stellen. Zuerst im 113. Litteraturbrief, aus Veranlassung seiner sokratischen Denkwürdigkeiten. Die Schreibart, meint er, habe viele Ähnlichkeit mit der Winkelmanns: derselbe körnigte aber etwas dunkle Stil, derselbe feine und edle Spott und dieselbe vertraute Bekanntschaft mit dem Geist des Altertums. Von dem Mißgriff, den Stil Hamanns mit dem von Winkelmann zu vergleichen, ist er später zurückgekommen. Bei näherer Bekanntschaft mußte ja natürlich das Manierierte, absichtlich Dunkle und Andeutungsvolle immer mehr in die Augen springen. Eine zweite Äußerung über ihn findet sich im 192. Litteraturbrief: Hamann hatte aus Veranlassung der Mendelssohnschen Besprechung von Rousseaus „Neuer Heloise“ eine kleine Schrift unter dem Titel: „Abaelardi Virbii, Beilage zum zehnten Theile der Litteraturbriefe“, herausgegeben (1761). Mendelssohn erwidert darauf in demselben dunkeln, orakelhaften, andeutungsreichen Stil unter dem Titel: „Fulberti Kulmii Antwort im Abaelardum Virbium.“ Er findet in der Schrift Hamanns reiche Laune verbunden mit einer körnigen Schreibart, die figürlich und spruchreif zugleich sei; das Salz sei darin mit vollen Händen gestreut und die Ironie überaus

sein. — Im 254. Litteraturbriefe, einem seiner letzten und reifsten, giebt er dann eine eingehende Studie über den Stil Hamanns. Er geht von einer allgemeinen Betrachtung über das Wesen des klassischen Stils aus. Leichtigkeit und Nachdrücklichkeit, sagt er, sind die beiden vornehmsten Tugenden eines Prosaskribenten; die entgegengesetzten Fehler, Weitschweifigkeit und Dunkelheit, sind beide gleich unangenehm. Wenn man von der Mühe einen dunkeln Schriftsteller zu enträtseln nichts als Einfälle zur Ausbeute zu erwarten hat, so läßt man ihn ungelesen; denn das hieße eine beschwerliche Reise über die Alpen thun, um ein Feuerwerk anzusehen. In der That, wer sich selbst an Hamann schon abgemüht hat, um sich dann über den geringen Ertrag an wirklichem Gedankengehalt ärgern zu müssen, der wird Mendelssohns Urteil ganz und voll unterschreiben. Den Mittelweg zwischen beiden Extremen zu finden, fährt Mendelssohn fort, sei nicht Sache des Genies sondern des Geschmacks. Das Genie richte sich meist nur nach dem Maßstab der eigenen Kraft, nicht nach der Fassungskraft der anderen. Der Geschmack dagegen lehre uns, uns nach der durchschnittlichen Einsicht der verschiedensten Leser zu richten. Wer diesen glücklichen Mittelweg verlasse, werde um so mehr irre gehen, je mehr er Genie habe. Besonders pflege die Begierde sich einen eigenen Weg zu bahnen, um ein Original zu sein, die besten Köpfe zu verführen. Dies wendet er nun auf Hamann an. Er charakterisiert ihn als einen Schriftsteller, der eine feine Beobachtungsgabe besitze, viel gelesen und viel verdaut habe — ob es ihm mit letzterem Ernst war? —, der Funken von Genie zeige und den Kern und Nachdruck der deutschen Sprache in seiner Gewalt habe; der also vermöge dieser Eigenschaften einer unserer besten Schriftsteller hätte werden können, so aber durch die Begierde ein Original zu sein, einer der tadelhaftesten geworden sei. Immer mehr zeige sich bei ihm das Gesuchte, Allzuspruchreiche, Gekünstelte und Rätselhafte, die weit hergeholten Geheimnisse, die Menge in einander verschlungener Anspielungen, die durch ihr Übermaß den Leser ermüden. Doch meint er, daß dem Verfasser zum guten Schriftsteller nichts als Geduld seine Ideen auszubilden, Sparsamkeit im Gebrauch der Redezieraten und Verleugnung seiner Lieblingsgrillen fehle. Den eigentlichen Defekt Hamanns, die anormale Konstruktion seines Denkvermögens wie seines sittlichen Bewußtseins, hat Mendelssohn nicht erkannt. Würde man Hamann jene funkensprühende, irrlichtelierende Art des Ausdrucks nehmen, was bliebe von ihm noch übrig? Im ganzen müssen wir gestehen, daß Mendelssohn weit richtiger als später Goethe und andere erkannt hat, was denn wirklich an Hamann war.

Diese von Mendelssohn bekämpften ungesunden Auswüchse unserer

damaligen Litteratur: der geschmacklose, schulfüchsige Gelehrte, der Pedant im Stutzerkleide, die Klopstockianer mit dem leeren erhabenen Wortgeklingel, die Youngianer mit ihrer verlogenen düstern Melancholie — die schalen Vorläufer des künftigen Weltschmerzes, die Halbdichter, die Poesie und Prosa mischten, sind eine natürliche und historisch wohl begreifliche Erscheinung. Der nach dem furchtbaren Aderlaß des dreißigjährigen Krieges sich langsam wieder erholende Geist des deutschen Volkes wandte sich zunächst der Philosophie und Poesie zu, als der einzigen Thätigkeit, der er von allen äußeren Hilfsmitteln entblößt, gewachsen war. Die Beschäftigung mit der schönen Litteratur war in der letzten Zeit selbst bei den zopfigen Gelehrten Mode geworden. Natürlich wurde von diesem Triebe auch eine Menge von Halbtalenten erfaßt, die wohl eine gewisse Empfänglichkeit für Poesie, aber durchaus nichts von Genie und Originalität, den Halbhexen gleich wohl den Drang, aber nicht die Kraft emporzusteigen besaßen. Diese schlossen sich nun an eine herrschende Richtung an, ahmten die Manier großer Geister nach und machten sie zur inhaltsleeren Form oder zur lächerlichen Karrikatur. Es ist das ja eben die Art und Weise, wie überall und zu allen Zeiten die Schulmanier und das Epigonentum entsteht. Aber so natürlich diese Erscheinung war, so notwendig war auch die Bekämpfung dieses überwuchernden Unkrautes, wenn der freien Entwicklung selbständigerer Geister Luft und Licht geschafft werden sollte. Vorerst mußte die elende Übersetzungswut und die geistlose Nachahmung einheimischer und fremder Muster bekämpft werden, damit wirklich originale Werke, wenn auch noch nicht ersten Rangs geschaffen werden konnten. Auch für den sich langsam bildenden Geschmack der Nation war es notwendig, daß die breiten Bettelsuppen beseitigt wurden, damit das Publikum sich an eine gesundere Kost gewöhnen konnte, und so betrachtet, ist diese wegräumende Rodearbeit Mendelssohns sehr hoch anzuschlagen; er zeigt sich hierin neben Lessing als den sichersten Wegweiser und Bahnbrecher der werdenden deutschen Litteratur.

Idyllendichtung; Geßner.

Nach seiner Polemik gegen die Klopstockianer und Youngianer erscheint es auffallend, daß er an dem fad süßlichen Idyllendichter Geßner, der neben Klopstock der andere Mittelpunkt der zimpferlichen, selbstgefälligen Gefühlståndelei war, so großes Gefallen findet. Der schlaffe, quietistische, affektiert-naive Charakter der Geßnerschen Idylle ist uns heute noch weit ungenießbarer als die Gefühlsüberspannung Klopstocks: hier ist doch wenigstens noch eine Spur von Kraft, von

Leben, von echter Empfindung. Indes um Geßner gerecht zu werden, müssen wir beachten, daß er selbst in Frankreich große Verbreitung und Anerkennung fand, daß der ebenso cynische wie rührselige Diderot ihn übersetzte. Mendelssohn nennt Geßner stets mit der größten, fast rückhaltlosen Anerkennung. Am eingehendsten spricht er sich über ihn aus in der Rezension seines „Tod Abels" (Bibl. d. sch. W. IV, 2); auch sie ist vorwiegend Referat. Er erhebt in seinem Endurteil gegen dies Pseudoepos genau dieselben Vorwürfe wie gegen Klopstocks Pseudotragödie Adams Tod; aber gegen Geßner spricht er seinen Tadel nur in der mildesten Weise aus, so daß er gegen die überschwängliche Lobpreisung kaum noch in Betracht kommt. Er trifft den allgemeinen Charakter der Geßnerschen Muse richtig, wenn er seine Stärke mehr in malerischer Beschreibung als in der Vorführung von Handlung und Charakteren findet, wenn er seiner Darstellung mehr sanftes Kolorit als starke Züge zuschreibt. Wenn er aber seine idyllischen Schilderungen naiv, voll einfältiger Natur findet, so nennen wir diese Natur heutzutage Unnatur. Wie wenig Mendelssohn und seine Zeit das Wesen des Epos erkannte, zeigt sich darin, daß er dies tragische Idyll von Abels Tod ohne weiteres als Epos faßt und den Maßstab des Aristotelischen Kanons für die Tragödie daran legt. Nach diesem Maßstab findet er, daß die Handlung der Einheit entbehre und tadelt die Episode des zweiten Buchs, wo Adam die nächtlichen Erlebnisse nach der Vertreibung aus dem Paradies erzählt, eine Stelle die offenbar der Erzählung des Äneas bei Dido nachgebildet ist; er geht hiebei von der Ansicht aus, dem Epos sei, wie der Tragödie jede Digression, die nicht unmittelbar zur Entwicklung der Haupthandlung beiträgt, untersagt; ebenso tadelt er, daß am Schluß noch die Bestattung Abels erzählt wird, weil dies ja außerhalb der eigentlichen Handlung falle. Ebenso geht er mehr von dem Begriff der Tragödie als dem des Epos aus, wenn er meint, die Haupthandlung, die Ermordung Abels durch Kain, sei in der Ökonomie des Stücks weder richtig motiviert, noch hinreichend vorbereitet. So findet denn Mendelssohn, indem er sein Urteil zusammenfaßt, die Hauptfiktion im Gedichte, „ohne Umschweife zu reden", schlecht. Desto schöner, sagt er, sind die Nebendichtungen, mit denen es ausgeziert ist; sie sind durchgehends von der Natur des Schäfergedichts. „Geßner hat den Namen, aber nicht die Art seiner Gedichte verändert; er ist auch in der Epopöe noch immer der unnachahmliche Schäferdichter." — Richtiger ist der Vorwurf, daß das Gedicht zu wenig Handlung habe, daß Schilderungen und Selbstgespräche überwiegen und daß letztere zu häufig und zu lang seien, ferner, daß die Charaktere zu einförmig und zu unbestimmt gehalten

seien. Am besten gefällt ihm der der Mehala, Kains Weib. „Eine leidende Tugend, die standhaft genug ist, ihr Elend zu ertragen, ist das anziehendste Schauspiel der ganzen Natur.“ Wir haben hier einen Lieblingsgedanken Mendelssohns, sein tragisches Ideal. Um so mehr tadelt er den Charakter des Kain. Geßner habe nicht den Mut gehabt, ihn schlecht genug zu machen; indem er ihn die That mehr aus Übereilung als Vorbedacht begehen lasse, habe sein Charakter etwas Unbestimmtes und Schielendes bekommen. Mendelssohn schiebt nun die Schuld hievon auf seine Landsleute, die Zürcher; diese meinen, die Charaktere in der Epopöe müssen moralisch gut sein, kaum wagen sie es eine einzige lasterhafte Person in einem Stücke vorzuführen und auch hier mildern sie so lange, bis endlich so ein Mittelding daraus werde, das nirgends hin passe. Mit solchem Vorurteil könne man unmöglich etwas anderes hervorbringen, als ein schönes moralisches Geschwätz, ohne Leben, ohne Handlung und ohne Interesse. Sein Gesamturteil über Geßners dichterischen Charakter geht dahin, er habe mehr Neigung und Talent zum Sanften und Angenehmen als zum Wilden und Schrecklichen; damit ergebe sich auch, für welche Sphäre sein Genie bestimmt sei. Er weist ihn nun nicht geradezu von der Epopöe weg, wie er dies bei Klopstock mit der Tragödie gethan hat; will ihn aber offenbar doch mehr auf die Idylle als das seinem Talent angemessene Gebiet hingewiesen haben. — Über die Sprache bemerkt er noch: sie sei überaus wohllautend und lieblich; es sei fast die unnachahmliche Sprache seiner Idyllen, nur manchmal etwas schwulstig. Die häufigen Umarmungen und Freudenthränen, das viele Weinen überhaupt möchte er gern auf den Vorgang Klopstocks zurückführen; sehr mit Unrecht; dieses Tändeln mit Empfindsamkeit ist bei Geßner ein durchaus originales Gewächs. Derartige Erscheinungen pflegen an verschiedenen Orten zu gleicher Zeit spontan aufzutreten und Geßner bildet dafür neben Klopstock ein eigenes Zentrum, wie in weiter Entfernung davon Gleim und sein Kreis ein drittes. Für Geßner als Idyllendichter hat Mendelssohn unbedingte, rückhaltlose Bewunderung. Als Hauptvorzug rühmt er, daß er das richtige Maß in der Idealisierung der Schäferwelt so gut getroffen habe: „die Empfindungen seiner Schäfer grenzen beinahe an das Erhabene, aber ihre Lebensart ist so ländlich, so gemein und fast so armselig, wie in der Natur. Man wünscht sich mit seinem Palämon ausrufen zu können: O du Armut, sei mir gelobt, wenn es Armut ist; die Arbeit hat meine Glieder genährt, und die Mittagssonne brennt mich nicht“ (Litteraturbrief 86). Wir werden später auf diese falsche Auffassung bei Besprechung seiner Theorie des Schäfergedichts weiter zurückkommen.

Das Drama. Wieland; Schlegel; Cronegk; Lessing.

Ist sein Urteil über Geßner viel zu günstig, so urteilt er über den jungen Wieland um so schärfer. Dieser diente damals noch als eifriger Söldner im Lager Bodmers, gerierte sich als den berufenen Vertreter einer bornierten, sentimentalen Frömmelei und denunzierte jede Äußerung heiterer Lebenslust als polizeilich strafbares, unchristliches Wesen und hat sich durch diesen unwahren Zelotismus mit Recht die Zurechtweisung der drei Berliner zugezogen. Wie weit indes die Berliner auch an Gerechtigkeitsliebe über den Zürchern standen, geht daraus hervor, daß sie bei allem Tadel doch das Talent des jungen Wieland anerkannten und den gereiften Dichter sogar weit über Gebühr erhoben.

Mendelssohn bespricht leider nur seine Jugendwerke, die beiden Trauerspiele Johanna Gray und Clementina von Porretta, betrachtet ihn somit von seiner schwächsten Seite. Die Besprechung des ersten Stücks ist seine letzte Arbeit für die Bibliothek der schönen Wissenschaften (IV, 2). Nach einer offenbar Dubos entlehnten Bemerkung, ein Werk könne als Ganzes tadelhaft sein und doch durch vorzügliche Schönheiten im einzelnen den bleibenden Beifall des Publikums erhalten, geht er zum Stück selbst über. Er findet es reich an glänzenden Schönheiten, die bei der ersten Vorstellung wohl einnehmen können; die Schreibart sei für die Deklamation überaus bequem, ein Punkt, auf den Mendelssohn sehr viel hielt, das Metrum frei und abwechselnd, die Perioden harmonisch und deutlich, und der Vortrag edel, blühend, und doch nicht zu sehr geschmückt. Es sind also zunächst die Schönheiten des Stils, oder wie man damals sagte, die Poesie des Stils, was er rühmend hervorhebt. Anders urteilt er über die Charaktere. Die Gesinnungen und Charaktere, sagt er, sind erhaben und heroisch. Solche Charaktere aber pflegen nur Bewunderung zu erregen, und diese vermag die Seele mehr zu erheben und in angenehme Entzückung fortzureißen, als in Schrecken und Betrübnis zu stürzen. Noch weniger ist er mit der Komposition des Stücks zufrieden. Der Dichter hat zu weit ausgeholt; den Stoff der zwei ersten Akte hätte er vor den Beginn des Stücks fallen lassen und durch Erzählung nachholen sollen. Noch schlimmer sei es, daß das Stück mit dem vierten Akt eigentlich zu Ende sei; den schlimmsten Fehler des Dichters aber findet er darin, daß er uns am Schluß des vierten Aktes mitteilt, daß das Testament, durch welches Maria des Throns entsetzt und Johanna Gray zur Thronerbin eingesetzt wurde, gefälscht und unterschoben war. Dadurch werde unser Haß gegen Maria, aber auch unser Interesse für Johanna

notwendig geschwächt. An der Zeichnung der Charaktere tadelt er, wie schon gesagt, daß sie fast sämtlich Tugendideale seien; alle haben einerlei Gesinnung und einerlei Interesse; der Charakter des schändlichen Gardiner sei der einzige, der die ganze Aktion belebe, der alles in Bewegung bringe und selbst die moralische Größe der Heldin durch den Kontrast in das stärkste Licht setze. Während Mendelssohn Klopstock vom Theater abweist, glaubt er Wieland dazu aufmuntern zu müssen; er stellt ihm das Horoskop, daß er künftig wenigstens ein deutscher Thomson werden könne, aber er müsse lernen, bessere Pläne zu erfinden und müsse die Simplizität der Alten, auf die Wieland sich berufen hatte, von ihrer wahren Seite kennen lernen.

Es ist von Interesse die Besprechung, der Lessing das Stück noch in dem gleichen Jahr (Litt. Brief 63, 64) unterzogen hat, zur Vergleichung beizuziehen, um das gegenseitige Verhältnis beider als Kritiker an einem speziellen Fall zu veranschaulichen. Lessing erklärt sich mit der Kritik Mendelssohns ganz einverstanden; bei der näheren Besprechung der wichtigeren Punkte gelangt er zu dem gleichen Resultat, aber er weiß sein Urteil tiefer zu begründen, sicherer und klarer zu formulieren. Zunächst spricht er sich gegen die Vorstellung, die Wieland von dem eigentlichen Endzweck des Trauerspiels hat, aus. Er knüpft seine Ausführung an eine Stelle aus der Vorrede Wielands selbst an. Dieser sagt: „Die Tragödie ist dem edlen Endzweck gewidmet, das Große, Schöne und Heroische der Tugend auf die rührendste Art vorzustellen, sie in Handlungen nach dem Leben zu malen, und den Menschen Bewunderung und Liebe für sie abzunötigen." Lessing wendet gegen diese falsche Auffassung im sicheren Bewußtsein seiner geistigen Überlegenheit nur die Waffe seiner Ironie an, während Mendelssohn das ganze grobe Geschütz seiner eben erst von Lessing selbst erlernten Weisheit dagegen aufführt. Aus dieser Auffassung, sagt Lessing, ergiebt sich die Art der Charaktere und der Handlung des Stücks von selbst. Die meisten von jenen sind moralisch gut. Was bekümmert sich ein Dichter wie Herr Wieland darum, ob sie poetisch böse sind? Auch an Teufeln fehlt es nicht; abscheulich sind sie genug, aber schade, daß man sie nur lästern hört, ohne sie handeln zu sehen. Wieland weiß nicht, daß die wirklichen Menschen aus einer Mischung des Guten und Bösen bestehen. So hat er den vermeintlichen Endzweck der Tragödie nur halb erreicht: er hat das Schöne und Große der Tugend vorgestellt, aber nicht auf die rührendste Art; er hat die Tugend gemalt, aber nicht in Handlungen, nicht nach dem Leben. Nach Mendelssohn ist wenigstens der Charakter des Gardiner gut und wirkungsvoll gezeichnet. Mit Recht hält Lessing auch diesen

für unwahr. Wenn ferner Mendelssohn es als unsere Sympathie für Johanna schwer beeinträchtigend tadelt, daß der Dichter uns vor dem Schlusse mitteilt, daß das Testament zu Gunsten derselben gefälscht und unterschoben sei, so hebt Lessing dies noch schärfer hervor und faßt zugleich sein Urteil tiefer, indem er diesen Verstoß unter einen allgemeinen Mangel der Wielandschen Muse subsumiert. Der Dichter, sagt er, hat diesen Zug aus der Geschichte entnommen; er liebt es überhaupt Umstände roh aus der Geschichte zu entlehnen, auch wenn sie dem Interesse seines Stückes schnurstracks entgegenlaufen. Wir sehen, im ganzen stimmen Mendelssohn und Lessing überein, aber das Urteil des letzteren ruht auf reiferer und sichererer Kunsteinsicht. Auch der sichere Ton feiner Ironie, in der seine Besprechung gehalten ist, macht einen günstigeren Eindruck als der etwas schulmeisterliche Mendelssohns. Der Nachweis, den Lessing auf eine für Wieland geradezu vernichtende Weise geführt hat, daß er alles, was Gutes in seinem Stücke ist, fast wörtlich aus einem älteren englischen Stücke von Rowe gestohlen hat, ohne dessen Namen zu nennen, geht uns hier nichts an.

Viel eingehender bespricht Mendelssohn ein Jahr später im 123. und 124. Litteraturbriefe die Clementina von Porretta. Er hatte früher selbst versucht diesen Stoff dramatisch zu bearbeiten, aber gefunden, daß er hiefür ungeeignet sei. Das Sujet ist eine Episode aus Richardsons berühmtem Roman Grandison. Mendelssohn übt an diesem Stücke eine viel schärfere Kritik, als an der Johanna Gray; wir glauben die Einwirkung des Lessingschen Vorbilds zu verspüren; so in dem Nachweis, daß Wieland sein Vorbild vielfach ganz roh oder verschlechtert wieder giebt; noch mehr in dem lebhaften, scharfen, oft etwas spöttischen Ton, den er diesmal gegen Wieland anschlägt. Aber den überlegenen Ton der feinen Lessingschen Ironie trifft er trotz aller Bemühung nicht. Zunächst bezeichnet er die Wahl des Stoffs als einen Mißgriff. Auf den ersten Anblick allerdings erscheine nichts leichter als die Verwandlung einer rührenden Episode in ein bürgerliches Trauerspiel; aber in der Wirklichkeit lassen sich die Dichtungsarten ebenso schwer, wie die Arten der Natur eine in die andere umschmelzen. Der Charakter des Grandison als eines Tugendideals sei für den Roman unverbesserlich, aber für die Tragödie ungeeignet. Absicht der Tragödie sei es, die Handlungen und Gemütsbewegungen der Menschen nach dem Leben darzustellen und gesellige Leidenschaften — Mendelssohn meint mit diesem aus Shaftesbury entlehnten Terminus das Mitleiden in weiterem Sinne — zu erregen. Dazu seien aber die moralisch unvollkommenen Charaktere geeigneter als die vollkommenen, weil sie mehr

Gelegenheit zu Handlungen geben und die Leidenschaften heftiger erregen, ein Satz, den er Shaftesbury entlehnt. Weiter macht er gegen die Wahl des Stoffs den Charakter der Hauptheldin geltend; dieser lasse sich im kurzen Rahmen des Dramas nicht erschöpfen. Der Roman mit seiner breiten Anlage gestatte es, einen Charakter durch alle Stadien seiner Entwicklung darzustellen, was bei dem engbegrenzten Raum des Dramas nicht oder doch nur einem Shakespeare möglich sei. — Eine weitere, nicht zu besiegende Schwierigkeit sei, daß der Ausgang der Clementine im Roman ungewiß gelassen sei, was im Drama nicht angehe. Eben diese Schwierigkeiten haben ihn selbst bewogen, seinen Plan der Dramatisierung dieser Episode wieder aufzugeben. Wieland freilich habe sich über all diese Schwierigkeiten leichten Herzens hinweggesetzt; er nehme den Stoff gerade so, wie er ihn im Roman vorfinde, ohne zu fragen, ob er so auch für das Drama geeignet sei; er übersetze die wichtigsten Szenen fast wörtlich und füge einiges Gleichgültige hinzu. Mendelssohn sucht dann im einzelnen die Verkehrtheit eines solch rein mechanischen Verfahrens nachzuweisen. Dieser letztere Abschnitt ist offenbar dem zweiten Teil der Lessingschen Kritik der Johanna Gray nachgebildet.

Mendelssohn hat noch die Blütezeit Wielands, seinen Agathon, Musarion, die hübschen kleinen Erzählungen, die Abderiten und seinen Oberon erlebt; aber es findet sich keine Äußerung von ihm über eins dieser Werke vor. Über den schwächlichen Don Sylvio urteilt er in einem Briefe an Abbt (Febr. 1765) überaus günstig und bezeichnet die Shakespeareübersetzung als eine hoch willkommene Erscheinung. Wir dürfen annehmen, daß seine späteren Romane wegen der schönen Darstellung und noch mehr als philosophische Tendenzromane seinen Beifall gefunden haben werden. Sicher aber hat auch der lüsterne Ton, wie die ganze Richtung der Wielandschen „Philosophie der Grazien", sein sittliches Gefühl verletzt, wenn man auch in diesem Punkte im vorigen Jahrhundert viel weitherziger war, als heutzutage.

Wieland kann nur als Gelegenheitsdramatiker angesehen werden und Mendelssohn hat ganz recht daran gethan, allgemeine Erörterungen über den Stand der Bühne in Deutschland nicht an ihn, sondern an Schlegel und Cronegk anzuknüpfen; denn über Weiße und Lessing sich eingehend zu äußern, hat er keine Veranlassung genommen.

Schlegel fällt vor Mendelssohns Auftreten; aber ein richtiges Urteil über seine Leistungen war doch erst nach der von seinem Bruder besorgten Gesamtausgabe (1761—70) möglich und seine litterarische Bedeutung mußte auch noch 1765 als eine solche erscheinen, daß eine eingehende Besprechung desselben wohl gerechtfertigt war. Mendelssohn

widmet seiner dramatischen Thätigkeit zwei volle Briefe (Litt. Brief 311 und 312). Wir schicken die allgemeinen Bemerkungen voraus, die er über den Stand der tragischen und komischen Bühne in Deutschland an seine Besprechung anknüpft. Über die ganze Erscheinung Schlegels bemerkt er richtig: seine Schriften verraten durchgehends mehr gesunde Philosophie und Kritik als poetisches Feuer, mehr Einsicht als Genie. Geschmack und Kritik seien wohl hinreichend, um den besten Schriftsteller in Prosa, aber nicht einen Dichter zu machen. Für die Beurteilung seiner dramatischen Werke, bemerkt er mit Recht, sei zu beachten, daß sie in eine Zeit fallen, wo uns die Engländer fast noch unbekannt waren. Daß nur der Anschluß an diese und besonders das Studium des realistischen Shakespeare das deutsche Drama aus der falschen Bahn, die ihm Gottsched gewiesen, auf den Weg gesunder Entwicklung bringen konnte, spricht Mendelssohn schon in einem Brief an Abbt (Nov. 1761) aus. Ebert hatte vor der Ankündigung der Wielandschen Übersetzung die Absicht gehabt, die schönsten Stellen Shakespeares zu übersetzen und mit einer critique raisonnée zu begleiten. Mit Recht bemerkt Mendelssohn, in einzelnen schönen Stellen beruhe der wahre Geist Shakespeares nicht. Wenn aber Herr Ebert dessen große Manier in der Zeichnung der Charaktere und der Leidenschaften, und besonders in der Sprache der Affekte wiedergebe und mit einer Kritik begleite: dann sei der deutschen Schaubühne Glück zu wünschen; denn solch ein kritisches Werk müsse unseren Dichtern notwendig die Augen öffnen.

Mendelssohn bespricht von Schlegels tragischen Stücken die Trojanerinnen und den Hermann; er bedauert, daß sie auf dem Theater vernachlässigt werden; sie würden sich gewiß gut ausnehmen. Die Trojanerinnen, sagt er, seien wie die meisten Stücke von Racine eine Nachahmung der Alten, aber eine Nachahmung, die mehr wert sei, als eine mittelmäßige Originalarbeit. Sie seien reich an Handlung, fruchtbar an edelmütigen Gesinnungen und voll trefflicher Situationen, die das Gemüt in beständiger Bewegung erhalten und das Herz mit Schrecken und Mitleid erfüllen. Die Charaktere seien von vermischter Art, weder vollkommen tugendhaft noch vollkommen lasterhaft. Weit bedeutsamer ist die Bemerkung: den Charakter des Agamemnon hat der deutsche Dichter veredelt und auf einen Grad der Menschenliebe erhoben, welcher ihn verehrenswert macht. Die Trojanerinnen sind edelmütige Charaktere, die das Elend in ihrem ganzen Umfang empfinden und ihm dennoch nicht ganz unterliegen. Solche menschliche uns ähnliche Charaktere sind es, die unser Herz zerfleischen und unsere Augen mit Thränen erfüllen. Es ist das eine überaus wichtige Stelle,

wieder ein Beleg wie Mendelssohn so vielfach instinktiv richtig den Charakter der modernen Kunst in ihrem Unterschied von der antiken getroffen hat. Die gesamte moderne Kunst, die Musik ausgenommen, hat sich mehr oder weniger an der antiken herangebildet, innerhalb der Poesie am meisten die Tragödie. Die französische klassische Tragödie bildet großenteils griechische und lateinische Stücke nach, übersetzt aber Gesinnung und Charakter ins Moderne. Natürlich entstand dadurch vielfach besonders bei den ersten Versuchen wie bei Corneille eine mehr oder weniger große Disharmonie zwischen dem antiken und dem modernen Elemente; aber die Aufgabe war doch einmal gestellt: wo eine antike Fabel gewählt wurde, Gesinnung und Motive der handelnden Personen aus dem Ethos der modernen, christlich-germanischen Weltanschauung zu entnehmen, und sie uns so, wie Mendelssohn mit einem an Schiller erinnernden Ausdruck meint, menschlich näher zu bringen. Mit Recht stellt er dies als Prinzip für die moderne Bearbeitung antiker Stoffe auf, und zweifellos hätte er in Goethes Iphigenie die volle Erfüllung seines Ideals erblickt. Findet es Mendelssohn schon bei diesem fremdländischen Stück auffallend, daß es nicht öfter aufgeführt wurde, so noch mehr bei dem „Hermann“, der einen Gegenstand behandle, welcher für die deutsche Geschichte so wichtig sei: „ein deutscher Held, altdeutsche Gesinnung, ein Sieg der deutschen Freiheitsliebe über die Ehrbegierde der Römer; kann ein deutscher Zuschauer dabei gleichgültig sein?“ Und doch ist es wohl nie in Deutschland aufgeführt worden, ruft er aus. In der That, es treibt uns heute noch die Schamröte ins Gesicht, daß der vaterlandslose Jude den Deutschen, die freilich bei den vielen Vaterländern kein Vaterland hatten, diesen Mangel an patriotischem Sinn vorhalten muß. Auch sonst finden sich bei ihm derartige Äußerungen patriotischer Gesinnung, die ihn so vorteilhaft von unseren ersten litterarischen Größen unterscheidet. An der Besprechung Hermanns zeigt nun Mendelssohn, an was es der Dramatik Schlegels, wir dürfen sagen, dem damaligen deutschen Drama überhaupt noch fehlte. Wir waren noch völlig in dem Fahrwasser der Franzosen. Sobald wir einen eigenen Schritt wagten, war es eine schülerhafte Leistung oder bestens ein unsicheres Tasten. Mendelssohn findet die Anlage des Stücks regelmäßig, den Stoff richtig verteilt, die Ausdrücke gut verbunden, einige Charaktere gut gezeichnet; ferner rühmt er die Poesie d. h. die Diktion, die er so ausgearbeitet findet, als in einem der besten französischen Stücke. Endlich findet er das Stück reich an Betrachtungen und Sittensprüchen, aber arm an Gemälden und Empfindungen. Die Poesie Schlegels, meint er, war mehr eine Tochter der Vernunft als der

Einbildungskraft. Wenn mechanische Regelmäßigkeit und Versifikation ein Trauerspiel machen würden, dann besäßen wir im Hermann eines der besten. Aber Handlung, die Seele des Trauerspiels? Situation und tragische Rührung? dies fehlt dem Stücke. Bei der Weiterbesprechung betont er besonders den Mangel an Handlung, das Überwiegen der Erzählung und des Raisonnement über die Aktion, der Deklamation über die Empfindung und speziell die ungenügende Motivierung des Aufstandes gerade im jetzigen Augenblicke. Von den Charakteren erscheint ihm der des Segest mißlungen; er findet ihn zu schwächlich und indolent, und sich selbst widersprechend. Ein dummer, unthätiger Bösewicht errege Abscheu und Verachtung, und um tragisch zu sein, sollte er Abscheu und Furcht erregen. Was Mendelssohn dem Stück hauptsächlich zum Vorwurf macht, der Mangel an Handlung, das Überwiegen der Erzählung, der Reflexion und Deklamation, die ungenügende Motivierung ist bekanntlich eine charakteristische Eigentümlichkeit des vorlessingischen Dramas und seines Vorbilds der französischen klassischen Tragödie. Erst die nähere Bekanntschaft mit dem an Handlung überreichen englischen Drama, besonders mit Shakespeare, konnte hier Besserung bringen. Unsere klassische deutsche Tragödie nimmt dann später, selbst bei dem handlungsreichen Schiller, mehr eine Mittelstellung zwischen dem französischen und englischen Typus ein.

Noch geringer findet Mendelssohn auch noch für seine Zeit den Stand der komischen Bühne in Deutschland, obwohl von seinem Freunde Lessing bereits eine ziemliche Anzahl von Lustspielen vorlag. Er meint, das tragische Genie entwickle sich bei einer Nation früher, als das komische. Die handelnden Personen der Tragödie, sagt er, sind Helden, die bei der rohesten Nation einige Begriffe von der Anständigkeit in den Sitten besitzen, aber noch nicht so sehr an diesen Begriffen gekünstelt haben, daß sie aus Anstand ihre Leidenschaften zu verbergen gelernt hätten. Dies sei die glücklichste Situation für das Trauerspiel, das kein Gemälde der Sitten aufstellen, sondern Leidenschaften erregen solle. Auch hier hat Mendelssohn das Richtige gesehen, wenn er es auch nicht genügend ausführt. Nicht bloß an die Feinheit der geselligen Sitte, sondern, was noch viel schlimmer ist, an die Polizei und an das Strafgesetzbuch stößt der Dichter, wenn er seine tragischen Konflikte aus dem hochzivilisierten Rechtsstaat nimmt und wie unpoetisch dies ist, zeigt der verunglückte Schluß der Emilia Galotti. In dem Lustspiel dagegen handelt es sich nach Mendelssohn darum, die natürlichen Triebe, wie sie auch bei einem wohlgezogenen Manne vorkommen, mit der feinen gesellschaftlichen Sitte in Konflikt zu bringen, um das Edel-Komische zu erhalten — denn nur von diesem ist hier

die Rede. Die Komödie, sagt er, ist weit mehr Nachahmung, weit mehr Portrait als die Tragödie; daher will sie auch nicht in unbekannte Örter und Zeiten verlegt werden, wie diese. Der Zuschauer muß mit den handelnden Personen gleiche Begriffe vom Anständigen haben, all ihre Verbindungen und Verhältnisse kennen, wenn er ihre bürgerlichen Handlungen aus dem rechten Gesichtspunkt betrachten und das Lächerliche daran fassen soll. Der Dichter selbst muß die Urbilder vor Augen haben, muß den feinsten Umgang genießen, muß den ausgebildetsten, üppigsten Teil der Nation kennen lernen, um seinen Unterredungen Leben und Bewegung und seinen komischen Situationen Salz zu geben. Das ungesittetste Volk kann einen Shakespeare, einen Corneille haben; denn was jener Komisches hat, ist von niederer Gattung. Hingegen, zu welchem Grad von Geselligkeit, Sittlichkeit und feiner Lebensart muß es eine Nation gebracht haben, die einen Destouches oder Marivaux aufzuweisen hat! Wir Deutsche sind für das Komische noch nicht reif genug. Unsere Charaktere sind für die Komödie zu ruhig, zu kalt vernünftig, unsere Lebensart zu einförmig und standesmäßig, unser Umgang zu steif, und unsere gewöhnlichen Gespräche zu leer und witzlos. Wir sind mehr langweilig als lächerlich. Für das Possenspiel freilich fehlt es bei uns nicht an Stoff. Der ganz niedrige Stand hat auch unter uns seine burleske Seite, und wenn sich unsere Schriftsteller mit diesem Pöbel abgeben wollten, so könnten sie so original sein, als Holberg unter den Dänen. Aus einem seltsamen Eigensinn laufen sie alle dem hohen Komischen nach und sind so gezwungen, uns französische oder englische Sitte zu leihen; wenn sie uns in unserer eigenen Sitte darstellen, werden sie geschmacklos. — Nach diesem Maßstab bespricht er dann von den Komödien Schlegels den „Geschäftigen Müßiggänger“ und den „Triumf der guten Frauen.“ Von dem ersten Stück bemerkt er, die Charaktere seien vollkommen nach dem Leben; „solche Müßiggänger, solche in ihre Kinder vernarrte Mütter, solche schalwitzige Besuche und solche dumme Pelzhändler sehen wir alle Tage. So denkt, so lebt, so handelt der Mittelstand unter den Deutschen. Der Dichter hat seine Pflicht gethan, er hat uns geschildert, wie wir sind — allein ich gähnte vor Langeweile.“ Dagegen findet er in dem zweiten Stück Leben in den Charakteren, Feuer in ihren Handlungen, echten Witz in ihren Gesprächen und den Ton der feinen Lebensart in ihrem ganzen Umgange. Leider seien die Charaktere nicht deutsch, sondern aus dem Französischen kopiert. Im ganzen ist offenbar die Ansicht Mendelssohns über Schlegel als dramatischer Dichter die, daß seine Leistungen für seine Zeit weit bedeutender waren, als die seiner Nachfolger für die ihrige.

Davon nimmt er offenbar auch Cronegk nicht aus. Zwar hatten die Verfasser der Bibliothek der schönen Wissenschaften seinem „Codrus" den ausgesetzten Preis zuerkannt aber, wie Mendelssohn auch hier ausdrücklich hervorhebt, „nur wegen der Poesie des Stils und einer einzigen glücklichen Situation." Er will keine eingehende Kritik geben, sondern nur einige gelegentliche Bemerkungen. Auch bei Cronegk wie bei Wieland tadelt er, daß der Dichter seine Charaktere sämtlich als Ideale vollkommener Tugend und die einzige Ausnahme als vollkommenen Bösewicht zeichne; die einen seien vollkommene Engel, der andere der reine Teufel. Frostig wirke sodann das unaufhörliche Moralisieren der handelnden Personen, die immer wieder ihre moralischen und unmoralischen Grundsätze auskramen. Auch die Handlungsweise all dieser edlen Personen, sagt er, ist ganz einförmig gehalten. Der eigentliche Gegenstand des Stückes ist der Opfertod des Codrus für sein Vaterland: dieser edle Entschluß sollte also das sein, was den Haupthelden vor den übrigen Personen des Stücks auszeichnet; aber auch diese sind ebenso bereit für das Vaterland zu sterben; dadurch erscheint die That des Codrus gar nicht als etwas Außerordentliches. Ferner tadelt er, daß das Stück ein doppeltes Interesse habe; die drei ersten Akte handeln von der Liebe des Medon zur Philaide und erst die zwei letzten Akte vom Opfertod des Königs selbst. Zu beachten ist auch der Tadel, den er gegen die unhistorische Zeichnung der Sitten ausspricht — ein Fehler, den das Stück wie den des doppelten Interesses mit den meisten französischen Stücken gemein hat. Er rügt auf seine geistreiche Weise den gar zu unterwürfigen Ton, in dem der Dichter seine Personen von und mit ihrem König sprechen lasse, was doch in Griechenland nie üblich gewesen. Schon J. E. Schlegel hatte in seinem Demokritus diesen charakteristischen Zug des französischen historischen Dramas hervorgehoben. Höher stellt Mendelssohn das Trauerspiel Olint und Sophronia. Auch hier tadelt er das Überwiegen der moralisierenden Reflexion, des deklamatorischen Pathos über die Empfindung; selbst die Leidenschaft deklamiere in Sentenzen — bekanntlich auch ein Erbstück von Corneille; an schönen Tiraden sei Cronegk überhaupt reich. Echt tragische Situationen dagegen, die die Leidenschaft zu erregen fähig wären, finden sich nur wenige. An den Charakteren tadelt er, daß ihnen der rechte Ernst fehle: Sophronia eilt mit derselben phrasenhaften Leichtfertigkeit zum Tode, wie sämtliche Personen im Codrus. Gegen die Komposition des unvollendet gebliebenen Stückes erhebt er den Vorwurf, daß der Dichter den Stoff in den vier ersten Akten schon erschöpft habe und findet darin den Grund, daß das Werk unvollendet geblieben.

Interessant ist auch hier die Vergleichung der Lessingischen Kritik von Olint und Sophronia wie des Codrus in den sieben ersten Stücken der Dramaturgie. Es ist indes hiebei zu beachten, daß die Kritik Lessings einige Jahre später fällt und ihm die Arbeit Mendelssohns vorlag. Auch er erkennt an Cronegk ungekünstelten Witz, viel feine Empfindung und die lauterste Moral. Dagegen dürfe man ihm andere Eigenschaften absprechen, zu denen er entweder gar keine Anlage gehabt, oder die zu ihrer Reife gewisse Jahre erfordern, unter welchen er starb. Der Ruhm Cronegks beruhe überhaupt mehr auf dem, was er nach dem Urteil seiner Freunde für die Bühne noch hätte leisten können, als auf dem, was er wirklich geleistet habe. Über den Codrus äußert er sich fast mit denselben Worten, wie Mendelssohn: „Wenn heldenmütige Gesinnungen Bewunderung erregen sollen, so muß der Dichter nicht zu verschwenderisch damit umgehen; denn was man öfter, was man an mehreren sieht, hört man auf zu bewundern. Hiewider hat sich Cronegk sehr versündigt. Die Liebe des Vaterlandes bis zum freiwilligen Tod für dasselbe hätte den Codrus allein auszeichnen sollen &c.; aber Elesinde und Philaide und Medon, und wer nicht? sind alle gleich bereit, ihr Leben dem Vaterlande aufzuopfern; unsere Bewunderung wird geteilt und Codrus verliert sich unter der Menge." Den gleichen Tadel spricht er gegen Olint und Sophronia aus, wo ebenfalls alles, was Christ ist, gemartert werden und sterben wie ein Glas Wasser trinken ansieht. Außerdem tadelt er hier noch das vordringliche Märtyrertum. Wenn der Dichter einen Märtyrer zu seinem Helden wählt, sagt er, so muß er ihm die lautersten und triftigsten Beweggründe geben, er muß ihn in die unumgängliche Notwendigkeit versetzen, sein Leben preiszugeben, er darf ihn ja nicht den Tod freventlich suchen, nicht höhnisch ertrotzen lassen; sonst wird uns sein frommer Held zum Abscheu. Über die Dramatisierung der Episode selbst bemerkt er mit offenbarem Anklang an eine Stelle Mendelssohns über die Dramatisierung der Clementina: eine kleine rührende Erzählung in ein rührendes Drama umzuschaffen, sei nicht so leicht. Die Umwandlung, die der Dichter mit dem Original (Tasso) vorgenommen, bezeichnet er als eine Verschlechterung desselben. Tasso wolle die Allgewalt der Liebe zeigen und die Religion sei ihm nur Mittel dazu; Cronegk mache sie zum Hauptwerke, „gewiß eine fromme Verbesserung, weiter aber auch nichts als fromm." Denn sie habe ihn verleitet, was bei dem Tasso so simpel und natürlich, so wahr und menschlich sei, so verwickelt und romanhaft, so wunderbar und himmlisch zu machen, daß nichts darüber! Die Charaktere seien dadurch ganz einförmig geworden; Olint und Sophronia, die bei Tasso so schön kontrastieren,

seien bei Cronegk in einem Modell gegossen; beide haben nichts als das Märtyrertum im Kopfe, wozu auch Evander und Sirena nicht übel Lust haben. Auch er meint, es sei nicht abzusehen, wie Cronegk nach der verfehlten Anlage dem Stücke noch hätte einen befriedigenden Schluß geben können. — Wir finden auch hier, daß Mendelssohn und Lessing in den Hauptpunkten übereinstimmen. Aber die Kritik Lessings ist lebhafter, schlagender, schneidiger und die Sicherheit des Urteils ruht offenbar auf gründlicherer Kunsteinsicht.

Sicher stellte Mendelssohn auch damals (1765) die bis dahin erschienenen Stücke Lessings höher; mehrfach zitiert er einzelne Lustspiele und besonders häufig neben den ersten Meisterwerken der Franzosen und Engländer die Miß Sara Sampson; aber letztere war offenbar nach seiner Ansicht eine gar zu vereinzelte Erscheinung, um ein günstigeres Urteil über den Gesamtzustand des deutschen Theaters zu gestatten. Im höchsten Grad zu bedauern bleibt, daß er später nicht Gelegenheit genommen hat, sich über die drei klassischen Dramen seines großen Freundes öffentlich oder brieflich auszusprechen. Nur über das letzte und schwächste der drei Meisterstücke, den Nathan, liegt nicht sowohl eine Kritik, als eine Lobrede von ihm vor. Es ist mehr ein Dokument seiner religiösen Anschauung und seiner persönlichen Verehrung für den eben verstorbenen Freund. Er schreibt in dem Brief an Karl Lessing: „Alles wohl überlegt, mein Liebster, ist Ihr Bruder gerade zur rechten Zeit abgegangen .... Fontenelle sagt von Kopernikus: Er machte sein neues System bekannt und starb. Der Biograph Ihres Bruders wird mit eben dem Anstande sagen können: Er schrieb Nathan den Weisen und starb. Von einem Werke des Geistes, das ebenso sehr über den Nathan hervorragte, als dieses Stück in meinen Augen über alles, was er bis dahin geschrieben, kann ich mir keinen Begriff machen. Er konnte nicht höher steigen ohne in eine Region zu kommen, die sich unseren sinnlichen Augen völlig entzieht. Und dies that er .... Noch einige Wochen vor seinem Hintritte hatte ich Gelegenheit ihm zu schreiben, er solle sich nicht wundern, daß der große Haufe seiner Zeitgenossen das Verdienst dieses Werks verkenne; eine bessere Nachwelt werde noch fünfzig Jahre nach seinem Tode daran zu kauen und zu verdauen finden. Er ist in der That mehr als ein Menschenalter seinem Jahrhundert zuvorgeeilt." Es ist ja selbstverständlich, daß dieser Hymnus nicht sowohl der poetischen Güte des Stückes, als seiner eigentümlichen Tendenz galt. Lessing hatte sich schon frühzeitig der Juden litterarisch angenommen und war hiedurch wie durch seinen intimen Verkehr mit Mendelssohn und anderen in den Ruf eines besonderen Judenfreundes

gekommen.[1] Auch Mendelssohn schätzt an Lessing nicht bloß den großen Dichter und Denker, sondern vor allem auch, wie er Herder in einem Brief nach Lessings Tod (März 1781) sehr unverblümt zu verstehen giebt, den Christen, der ohne weltkluge Rücksicht 30 Jahre lang „alle Zeit ungeteilten Herzens ganz sich selbst gleich, ganz sein Freund und Wohlthäter blieb." Und nicht bloß seinen persönlichen Freund, sondern ebenso sehr den vorurteilsfreien Freund seines Volkes verehrte er in ihm. Im Nathan nun sah er die glänzendste Rehabilitation des Judentums, das Judentum an religiöser Einsicht und Toleranz, wie an Edelsinn weit über den bigotten, grausamen Fanatismus des Mohamedanismus und vollends des Christentums erhoben. Ja er sah wohl, wie wir aus einer Angabe in der Biographie seines Enkels schließen dürfen, in Nathan sein eigenes Portrait. Und sein Hymnus auf den Nathan gilt zweifellos dieser Glorifizierung des Judentums weit mehr als dem poetischen Wert des Stückes, so bescheiden Mendelssohn auch gewiß von der wirklichen oder vermeintlichen Verherrlichung seiner eigenen Person gedacht haben wird.

Mendelssohns publizistische Besprechungen der deutschen Litteratur gehen nur bis 1768 (Rez. v. Ramlers Oden). Er hat sich bis dahin über die wichtigsten Erscheinungen und Richtungen der deutschen Litteratur bald mehr bald weniger eingehend ausgesprochen. Er selbst stand mitten in der erst werdenden, noch unsicher tastenden Bewegung, deren letztes Ziel und Vollendung er nicht hat absehen oder auch nur ahnen können. Uns, denen der Gesamtverlauf dieser Entwicklung längst endgültig abgeschlossen vorliegt, wird es leicht, ein Urteil zu fällen, was der relative und absolute Wert einer jeden einzelnen jener litterarischen Erscheinungen innerhalb der Gesamtentwicklung ist. Für die Zeitgenossen, selbst für die hervorragendsten, war dies sehr schwierig, vielfach unmöglich. Dies gilt ganz besonders für das Epos, wie wir oben gezeigt. Ähnlich stand es auch mit dem Drama, besonders der Tragödie. Mendelssohn wie Lessing legen anfangs den Maßstab der angeblich Aristotelischen Theorie an. Letzterer machte zuletzt allerdings den Fortschritt von dem vermeintlichen zum wirklichen Aristoteles, um mit der Überzeugung zu enden, daß der Kanon desselben auch für das moderne Drama so absolute Gültigkeit habe, wie etwa das Apostolikum für die Kirche. Das Verhältnis der modernen Shakespeareschen Tragödie zu dem Kanon des Aristoteles und zu der antik-griechischen lassen sie völlig außer Acht. Noch viel weniger versuchen sie es, auf Grund der modernen Tragödie eine eigene von Aristoteles und der griechischen

[1] Vergl. auch den Brief von Kirsch an Lessing 19. Nov. 1767.

Nationalbühne unabhängige Theorie der Tragödie aufzustellen. Zu einer richtigen Einsicht in das Wesen des Volksepos und das der modernen Tragödie waren weitere vergleichende Studien der verschiedenen Litteraturen und eine tiefere Untersuchung des Wesens und Werdens der Poesie erforderlich. Danach müssen wir die Leistungen Mendelssohns, selbst Lessings bemessen, und da werden wir anerkennen müssen, daß er innerhalb des der damaligen Zeit offenen Gesichtskreises durchgängig das Richtige getroffen hat. Seine Äußerungen nicht bloß über die aus unserem Gesichtskreis ganz entschwundenen Erscheinungen, wie die damaligen Didaktiker und Lyriker, sondern auch über Klopstock, Wieland, Hamann bilden die Grundlage unseres heutigen definitiven Urteils. Und hier hat Mendelssohn die wichtigsten Erscheinungen der Litteratur nicht bloß mit ebenso gerechtem, wie billigem und wohlwollenden Urteil begleitet, sondern hat, wie dies Herder für seine eigene Person anerkennt, durch sein eingehendes Urteil vielfach wegweisend gewirkt; er ist hierin der würdige, wenn auch nicht ganz gleichwertige Genosse Lessings.

Das junge Deutschland. Herder; Goethe.

Mendelssohn hat auch noch das junge Deutschland, Herder und Goethe, selbst Schillers Jugenddramen erlebt. Aber für die neue Zeit, die von Aristoteles wie von Longin, von Bossu wie von Corneille, von Wolff wie von Baumgarten sich emanzipierte, hatte er kein Verständnis mehr. Er war von Haus aus Metaphysiker, die Beschäftigung mit schöner Litteratur war ihm eine angenehme Nebenbeschäftigung der jungen Jahre. Schon gegen Mitte der sechziger hat er sich wieder mit Vorliebe der Philosophie zugewendet und ihr bleibt er bis zu seinem Tode treu. Freilich ist er hier so gut wie auf dem Gebiet der Poesie vom Geist der neuen Zeit überholt worden.

Von den Schriftstellern, die die neue Zeit einleiten, hat sich Mendelssohn nur über deren bedeutendsten Propheten, Herder, eingehend geäußert. Er verfaßte für die Allgemeine deutsche Bibliothek eine Besprechung der Herderschen Fragmente, die aber nicht zum Druck kam (Ges. Schr. IV p. 93). Sie ist für uns im höchsten Grade interessant, da Mendelssohn hier auf einen neuen Ideenkreis stößt, dem er nun vom Standpunkt der seitherigen Schultheorie gerecht zu werden sucht. Hier vor allem kommt der Gegensatz der alten Schule und der neuen Zeit am bestimmtesten zum Vorschein, wenn auch die prinzipielle Bedeutung und Tragweite dieses Gegensatzes von Mendelssohn natürlich nicht recht erkannt wird. Zudem hat er Herder vielfach nicht recht

verstanden. Dieser hat mit Hamann gemein die geistreichen Aperçus und die Unfähigkeit seine Gedanken dialektisch zu entwickeln; dazu kommt bei ihm das Desultorische der Darstellung, die vielfachen Ausrufungen, die die Stelle der Begründung vertreten sollen. Man findet sich vielfach von ihm überredet, hat aber selten den Eindruck, von ihm wirklich überzeugt zu sein. Herder hat, wie kein anderer deutscher Schriftsteller, nach den verschiedensten Seiten seine Saugwurzeln ausgestreckt. Keiner hat so wie er die Anregungen weniger der antiken Welt, als moderner besonders englischer Schriftsteller aufgenommen und sie in gewisser Weise selbständig weiter entwickelt, ohne indes auch nur einem einzigen dieser Gedanken das Gepräge der Vollreife geben zu können, wie dies bei dem, was Lessing von anderen entnommen hat, durchgängig der Fall ist. Mendelssohn spricht mit der größten Achtung von diesem „merkwürdigen Werke.“ Er bemerkt zunächst über die kritische Beanlagung und Methode Herders, er besitze vertraute Bekanntschaft mit den Alten, wohlverdaute Philosophie, durchdringende Scharfsinnigkeit und gesunde Beurteilungskraft; aber, meint er, sein Gefühl sei wohl nicht das allersicherste und wo die Empfindung entscheiden solle, lasse er Grundsätze entscheiden. Trifft Mendelssohn sonst bei allem Irrtum im einzelnen doch bei der allgemeinen Charakteristik das Richtige, so ist hier das Gegenteil der Fall: das Beste an der Herderschen Schrift ist das Urteil nach dem Gefühl; es ist eine mehr begeisterte, als begriffliche Entwicklung meist fremder, besonders von Engländern (Blackwell, Young u. a.) entlehnter Ideen; gewiß zeigt die Schrift im einzelnen vielfach Scharfsinn, aber verdaut ist das Ganze eben gar nicht. Wie er ihr so Vorzüge andichtet, die sie nicht hat, so verkennt er noch mehr das Neue, Bedeutende, Zukunftsvolle, das sie hat. Wir greifen aus seiner Besprechung das heraus, was für die Theorie der Dichtkunst von Bedeutung ist. Wir übergehen seine vielfach treffenden Einwendungen gegen Herders Theorie von den Zeitaltern der Sprache — eine Weiterentwicklung eines Blackwellschen Grundgedankens. Dagegen sind für uns von Interesse die Bemerkungen, die er an Herders Bild der orientalischen Litteratur anknüpft. Er hält dessen Darstellung im ganzen für richtig, aber nicht die Folgerung, die er daraus zieht, daß die bildlichen Ausdrücke der hebräischen Poesie für den heutigen Dichter meist nicht mehr verwendbar seien, weil sie mit unserem besseren Naturwissen streiten. Er bemerkt dagegen mit Recht: wenn wir in unserer Dichtkunst keinen Engel des Todes, keinen Gott, der Blitze schleudert, keine Feste des Himmels, wo der Thron Gottes ruht, mehr brauchen können, wenn uns die Winde nicht mehr Engel des Herrn, die Flammen des Feuers nicht

mehr seine Diener sein dürfen, dann könne man den ganzen Plunder Poesie abschaffen; denn derartige unglaubhafte Dinge machen ihre ganze Nahrung aus. Er bemerkt ferner, die griechische Mythologie streite doch eben so sehr mit unserem Besserwissen, als die hebräische und skandinavische; letztere wolle Herder bei uns eingeführt wissen, obwohl sie uns doch viel unglaubhafter vorkommen müsse, als die uns von Kindheit auf geläufigen Bilder der hebräischen Poesie. Die Empfehlung der nordischen Mythologie nach dem Vorbild Gerstenbergs war eine von den vielen rasch wechselnden Schrullen Herders. Mit Recht bemerkt Mendelssohn: die Frage, ob ein Bild, eine poetische Vorstellung mit unseren heutigen naturwissenschaftlichen Kenntnissen stimme oder nicht, sei überhaupt nicht der richtige Gesichtspunkt, aus dem die Schönheiten der Poesie betrachtet werden wollen. Warum sollen wir uns durch derartige Vernünftelei um ein unschuldiges Vergnügen bringen? Der Dichter kann uns vermöge der Illusion versetzen, wohin er will, und uns trotz all unseres Besserwissens glauben machen, was er will.

So verficht der sonst so nüchterne Mendelssohn die gute Sache der Poesie mit beredten Worten gegen den sonst so überschwänglichen Herder. Aber für den weiteren Kampf holt er sich die rostige Waffe aus dem Arsenal der alten Schultheorie. Wir sehen hier an einem klassischen Beispiele, wie der Leibnitzische Satz natura non facit saltum auch für die Geschichte des menschlichen Geistes gilt. Mendelssohn vertritt einerseits gegen den „modernen“ Herder die ewigen Rechte der dichterischen Phantasie, während dieser, der begeisterte Vertreter der Genieperiode, die schalen Anschauungen eines Lamotte und Fontenelle wiederholt. So ist Herder ebenso wenig Vertreter des rein modernen Gedankens, als Mendelssohn der bloße Vertreter der alten Schule. Die Art, wie letzterer seine gute Sache führt, enthüllt aber nun doch gerade erst recht den tiefen Abgrund, der die alte und die neue Zeit scheidet. Herder sieht das Wesen der Poesie in der einfältigen, kunstlosen Darstellung der unmittelbaren Empfindung. Er findet sie daher nach Blackwell vorzugsweise in den noch rohen, unentwickelten, ungekünstelten Natur- und Volkszuständen, sei es der Naturvölker oder der von der Kultur unbeleckten niederen Stände des Volkes; und er hat diese Gattung von Poesie, die man damals Naturpoesie nannte, wie dies bei einer ersten Entdeckung der Fall zu sein pflegt, einseitig überschätzt. Ihm ist das Unmittelbare, Kunstlose, Naturrohe die einzig wahre Poesie: „je mehr rohe Natur, desto mehr Poesie in einem Werke, je mehr Kunst, desto weniger Poesie.“ So werden außer dem mondscheinhaft elegischen Ossian auch Homer, sogar Shakespeare frischweg zu Naturdichtern gemacht. Für künstlerische Komposition hat Herder über-

haupt nie ein Verständnis gehabt; ihn rührte stets nur das einzelne. Mit der Herderschen Auffassung der Poesie kann man nur einem Teil der Lyrik, dem Volksliede gerecht werden, aber nicht der Kunstlyrik und vollends nicht dem Epos oder gar dem Drama. Statt nun das Widersinnige der Herderschen Auffassung eben an den höheren Gattungen der Kunstpoesie ad absurdum zu führen, macht Mendelssohn gegen dessen tiefere Fassung des Wesens der Poesie die abgelebte Auffassung der Schulpoesie geltend, wonach die Dichtkunst nur als angenehme Nebenbeschäftigung müssiger Stunden, als ernster Betrieb höchstens in der Zeit der grünen Jugend Existenzberechtigung hat, wie das Lessing in einem Brief an Mendelssohn in klassischen Worten ausgesprochen hat.[1] Nach Herder dagegen ist sie nicht bloß eine berechtigte, sondern eine innerlich notwendige Äußerung des Seelenlebens; sie ist die innigste und wahrste Sprache des Herzens. Dem gegenüber sagt Mendelssohn: die Dichtkunst ist in unseren Tagen bloß Nachahmung, nicht mehr Natur. Auch ihre Empfindungen sind nur nachahmende, nicht mehr natürliche Empfindungen. Und so soll sie nach ihrem Endzwecke auch nur „nachahmende" Empfindungen in uns erregen. Die Meinung Mendelssohns ist offenbar diese: der Dichter giebt nicht mehr seine eigenen, persönlichen Empfindungen, Erlebnisse und Erfahrungen, sondern er versetzt sich mittelst seiner Phantasie in irgend eine Stimmung oder Situation und stellt diese nun poetisch dar; und wie er sich selbst künstlich in diese fremde Lage hineindenkt, so ist auch die Empfindung, die er in uns hervorruft, keine unmittelbare; wir sind uns stets voll bewußt, daß wir es mit „Nachahmung" nicht mit Natur zu thun haben. Nur die Verbindung mit einem ernsten Lebensgehalt, mit dem, was Mendelssohn Philosophie nennt, vermag auch der Poesie eine höhere und ernstere Bedeutung zu geben. Er zitiert die Äußerung Herders: „wilde Einfalt ist das Feld der Dichtkunst" und erwiedert darauf: „ja als Gegenstand der Nachahmung; so lang aber diese wilde Einfalt noch Natur ist, giebt es noch keine Dichtkunst." Er leugnet also, daß, was Herder Naturpoesie nennt, wirklich Poesie ist oder spricht ihm wenigstens den Namen eines Kunstwerkes ab. Was wollen wir mit der Poesie? fährt er in rhetorischem Pathos fort. Liebe zur wilden und rauhen Lebensart erzeugen? Gewiß nicht! Wir schreiben es ja mit dieser Kunst zu, daß wir der Barbarei entronnen und gesittet worden sind. Unsere Poesie soll nunmehr ein gesittetes Volk rühren, die Empfindungen gesitteter Menschen durch angenehme Täuschung beleben und in anständiger Übung erhalten.

---

[1] S. die höchst interessante Äußerung: Lessing an Mendelssohn Dez. 1757.

Die Lebensart und Bildungssprache rauher Zeiten darf sich nicht als die Zeit der echten Poesie anbieten wollen. Mendelssohn illustriert seine Ansicht trefflich durch ein höchst charakteristisches Bild: die übertriebene Empfehlung rauher Zeiten und Völker für die Dichtkunst kommt ihm vor, wie wenn man zum Kunstgärtner sagen wollte: „All eure Blumen und Früchte stammen doch ursprünglich von Wiesen und Wäldern her; euer Kunstgarten würde also am vortrefflichsten sein, wenn ihr nichts als Wald und Wiesen anzubringen sucht.“ Bilder und Metaphern, das Ungestüme in dem Ausbruch des Affekts finden sich allerdings gerne auf dem Boden solch unkultivierter Verhältnisse; aber diese Eigenschaften allein machen noch keinen wahren Poeten, sie bieten ihm nur einige stoffliche Elemente, deren er sich mit Vorteil bedienen kann. Wo aber bliebe der weise Gebrauch dieser Schönheit selbst? Die richtige Zeichnung, die Anordnung des Ganzen, die Bildung der Charaktere, die Behandlung der Leidenschaften nach ihrer wahren Natur? Diese erfordern die feinste Kultur der Sitten und der Sprache und können ohne wechselseitige Hilfe aller schönen Künste und Wissenschaften, ohne Denken und Philosophieren nicht zur Vollkommenheit gedeihen. Er versteht unter letzterem nicht Schulphilosophie, sondern vielmehr eine freie, heitere Lebensweisheit, die unmittelbar in unsere Glückseligkeit Einfluß habe. Diese Philosophie, sagt er, macht das Wesen der Dichtkunst aus, und ist zum wahren Ideal in allen schönen Künsten und Wissenschaften unentbehrlich. Ohne sie ist der Dichter höchstens ein hochtrabender Schwätzer, ohne sie sind alle schönen Künste und Wissenschaften geistloser Tand, der Kinder ergötzen kann, Männern aber unanständig ist. Zweierlei also sagt er von der Poesie aus: 1) sie ist nicht künstlerisch verklärte Wiedergabe dessen, was der Dichter selbst empfunden und selbst erlebt hat, sondern das Produkt willkürlicher Phantasie, mittelst derer sich der Dichter in irgend welche beliebige Situation hinein versetzt; 2) der Wert der Poesie liegt wesentlich in ihrem Gehalt an Lebensweisheit und ihrem Einfluß auf die Glückseligkeit des Menschen. Mendelssohn betont also ganz ausschließlich das Recht der Kunstpoesie, nicht der echten Kunstpoesie, sondern der Schulpoesie der nachopitzischen Zeit. Dem gegenüber bezeichnet Herder sicher einen Fortschritt in der Erkenntnis der Genesis und des Wesens der Poesie. Aber seine Fassung derselben paßt im Grunde doch nur auf seine Naturpoesie und es ist eine ungeheure Naivetät, hochvollendete, umfassende Kunstwerke wie das Homerische Epos und die Shakespeareschen Tragödien mit einem lappländischen oder schottischen Volkslied in eine Reihe stellen zu wollen. Mit vollem Recht sucht Mendelssohn auch das Recht der Kunstpoesie zu wahren. Selbst die starke Betonung des

philosophischen Gehaltes für die moderne Poesie ist vollberechtigt, wenn auch nicht in der von ihm gegebenen Weise, und nicht in dem von ihm geforderten Umfang. Was bliebe von Shakespeare, vollends von Goethe und Schiller, was von Sophokles und Euripides ohne diese Fülle von Lebensweisheit, von der ihre ganze Dichtung durchtränkt ist? wir denken hiebei durchaus nicht an die eigentlichen Sentenzen. Ein dramatischer Dichter, zumal ein tragischer, ist ja ohne die Vollreife von Welt- und Lebenserfahrung gar nicht denkbar, wie Lessing und Schiller aus eigener Erfahrung dies ausdrücklich ausgesprochen haben. Aber im ganzen liegt die Sache doch so, daß Mendelssohn durch die Art, wie er dies wohlberechtigte Element der modernen Dichtung vertritt, doch mehr auf dem Boden der alten Schultheorie steht.

Noch weniger als mit dem halbschlächtigen Herder, der die neuen Gedanken noch mit einer Menge von alter Schulgelehrsamkeit durchsetzt vorträgt, vermochte sich der Berliner Kreis mit den Vollblutgenies zu verstehen. Wir sehen hier von den schalen karrikaturartigen Übertreibungen dieser Richtung den Lenz, Klinger rc. ab, und beschränken uns auf Goethe. Sein Götz hat auch in den Berliner Kreisen Anerkennung gefunden, wenn auch kein besonderes Aufsehen erregt. Am Werther nahmen sie großen Anstoß. Lessing selbst hatte im Sinn dagegen zu schreiben und Nicolai meinte später, er hätte Goethe damit wohl das Loos von Klotz bereitet; heute meinen begeisterte Verehrer Goethes, es wäre Lessing mit seinem Angriff auf den Werther ergangen, wie Gottsched mit dem auf Klopstock, er hätte sich den Kopf dabei eingerannt. Sicher wäre keines von beiden der Fall gewesen. Daß der ganze sentimentale, unmännliche Ton Werthers Lessing nicht sympathisch war, dürfen wir ihm nicht verargen; freuen wir uns vielmehr darüber, daß wenigstens ein Mann vorhanden war, der von diesem gefühlsduseligen Wesen völlig unberührt geblieben ist. Der Werther bot Lessing hinreichenden Stoff zu satirischer Behandlung und Lessing selbst zeigt auch in seinen letzten Schriften ein solches Maß von Einsicht, von feinstem Geschmack und Takt und vor allem von männlich-ernstem, sittlichem Bewußtsein, daß er zweifelsohne mit sicherer Hand die krankhafte Seite herausgegriffen aber gewiß auch seine Vorzüge, so weit sie ihm zugänglich waren, anerkannt hätte. Daß aber Lessing den Plan am Ende fallen ließ, mag doch mit davon herkommen, daß er bei näherer Betrachtung finden mochte, daß das Werk zu einer satirischen Behandlung doch zu bedeutend war. Dem nüchternen alternden Mendelssohn konnte der Werther vollends nicht zusagen: ein Steckenpferd, das er von früh an mit Vorliebe geritten, ist die philosophische Bekämpfung des Selbstmords. Was sollte er von

einem Werke denken, das diesen gleichsam verherrlicht? Ob er Nicolai wirklich zu seinem unglücklichen Angriff auf den Werther aufgemuntert, bezweifeln wir. Er war mit Nicolais sonstiger Schriftstellerei der damaligen Zeit, wie aus ein paar erhaltenen Briefkonzepten hervorgeht, durchaus nicht einverstanden. Von Mendelssohn selbst haben wir nur eine Äußerung über den Prometheus und diese gilt weniger dem Dichter als dem Philosophen Goethe, in welchem er einen verkappten Spinozisten — das Schreckgespenst seiner alten Tage — wittern zu müssen glaubte. Jakobi hatte in seiner Schrift über die Lehre des Spinoza 1785 als Beweis dafür, daß Lessing insgeheim Spinozist gewesen sei, unter anderem auch dessen zustimmendes Urteil über Goethes damals noch ungedrucktes Gedicht „Prometheus" angeführt und dann Mendelssohn dieses unter der Bedingung mitgeteilt, es doch ja nicht in unrechte Hände kommen zu lassen, ja es in der Schrift über Spinoza unterdrückt, mit der Bemerkung: dieses in sehr harten Ausdrücken gegen alle Vorsehung gerichtete Gedicht könne aus guten Ursachen hier nicht mitgeteilt werden. Jakobi selbst betrachtet es also als eine gefährliche Ausgeburt des Atheismus, die notwendig Anstoß erregen müsse. Von diesem Gesichtspunkt aus müssen wir auch das Urteil Mendelssohns über das herrliche Werk Goethes auffassen. Jakobi und nach seiner Angabe auch Lessing fassen es als Glaubensbekenntnis des Atheismus und nach diesem Gesichtspunkte urteilt auch Mendelssohn darüber. Sein Urteil ist somit nicht sowohl ein ästhetisch-kritisches, als ein religiös-moralisches. Er schreibt darüber an Elise Raimarus (Nov. 1783): „Das Gedicht Prometheus hat mir gefallen. Eine gute Persiflage! Glücklicher kann das sogenannte spinozistische System nicht in seiner ganzen Nacktheit gezeigt werden. Die Lücken desselben fallen nie so deutlich ins Auge, als wenn es durch Hülfe der Poesie ad sensum communem reduziert wird. Das hagere Skelett scheint sich mit keiner Bekleidung zu vertragen, es bleibt immer ein Totengerippe, dem man einen Mantel umgehängt: desto scheußlicher, je prächtiger das Gewand ist. Ich glaube nicht, daß Herr Jakobi Ursache hat, mit diesem Gedichte geheim zu thun. Ärgernis wird es meines Erachtens nicht geben können: sowenig die Sünde, wie sie Milton schildert, zur Wollust reizen kann." Ähnlich hart, und diesmal scheinbar von rein ästhetischem Standpunkt aus, äußert er sich später in der Schrift an die Freunde Lessings: „Und nun vollends sein (d. h. Lessings) Urteil über das Gedicht Prometheus, das ihm Jakobi in die Hände gab, sicherlich nicht seiner Güte, sondern seines abenteuerlichen Inhalts wegen, und das Lessing so gut fand. Armer Kunstrichter! wie tief mußtest Du gesunken sein, diese Armseligkeit im

Ernste gut zu finden! In besseren Tagen sah ich ihn öfters weit leidlichere Verse dem Dichter wieder in die Hände stecken mit den Worten: recht gut Freund, recht gut! aber wozu Verse? Sehen Sie doch erst, ob Ihnen die Gedanken in Prosa gefallen würden!" — So befremdlich ja geradezu verblüffend uns zumal das letzte Urteil Mendelssohns heute erscheint, so ist doch wohl zu beachten, daß sein Abscheu einzig und allein dem Inhalte gilt, und nur des Inhalts wegen macht er auch das Gedicht als Gedicht schlecht.

Im ganzen aber geht doch aus seinen Äußerungen über Herder und Goethe gerade so wie aus seiner Stellung zu Kants Kritik der reinen Vernunft hervor, daß er die neue Zeit nicht mehr recht zu fassen vermochte. Aber es ist doch eben so lächerlich als ungerecht, ihm diese Grenze, die doch selbst den größten Geistern gesetzt ist, so aufrechnen zu wollen, wie man es thut, wenn man ihn ohne weiteres in die alte, längst abgethane „Rumpelkammer des Aufkläricht" wirft, wie man jene bedeutende Zeit voll freudigen Strebens und Schaffens so schön zu bezeichnen liebt. Es ist überhaupt lächerlich, eine solche scharfe Scheidelinie zwischen alter und neuer Zeit ziehen zu wollen. Herder, der doch als einer der Hauptpropheten der neuen Zeit gilt, steht an philosophischer Einsicht und Schulung weit mehr hinter Kant zurück, als dies bei Mendelssohn der Fall ist, und Lessings grundlegende Untersuchungen im Laokoon und in der Hamburger Dramaturgie sind doch nicht bloß an sich vollendeter, sondern auch für die Weiterentwicklung der Kunsttheorie und des allgemeinen Kunstverständnisses weit fruchtbarer, als alles was Herder auf ästhetischem Gebiet selbst in seinen besseren jungen Jahren geschrieben hat. Gewiß hat Mendelssohn, um den gewöhnlichen Ausdruck zu gebrauchen, sich überlebt; aber dies ist ein Loos, dem auch der universalste und entwicklungsfähigste Geist ausgesetzt ist, wenn er nicht das Glück — oder das Unglück hat, noch zu rechter Zeit zu sterben, wie das Mendelssohn an Lessing preist. Schritt auch damals die Entwicklung nicht so rasch voran, wie heute, so waren dafür die Geister schwerfälliger und weniger entwicklungs- und akkommodationsfähig. So sehen wir die führenden Geister des vorigen Jahrhunderts früh stille stehen. Dies gilt nicht allein für Gottsched, die Schweizer, Klopstock und Wieland, sondern bis zu einem gewissen Grade auch von Lessing, selbst von Goethe. Auch dieser hat sich in die neue Zeit nicht mehr zu finden vermocht: der Freiheitsbewegung stand er anfangs abhold, später eisig kalt gegenüber; für den nationalen Gedanken hat er nie ein Verständnis besessen. Auch auf dem Gebiet der Dichtkunst verliert er etwa nach dem ersten Teil des Faust die Führung. Wenn nun selbst das universalste Genie

der gesamten modernen Zeit vor den Sechzigern die Grenze seiner Entwicklungsfähigkeit erreicht hat, wie dürfen wir da Geistern zweiten und dritten Ranges eine solche Grenze zum Vorwurf machen, wie das bei den Männern der sogenannten Aufklärungsperiode noch allgemein der Fall ist! Es wäre doch endlich einmal an der Zeit, daß wir an jene große Epoche und jene Männer, die den Glanzpunkt unserer Litteratur mit reinstem Eifer und unermüdlicher Thätigkeit unter armseligsten äußeren Verhältnissen vorbereitet haben, einen anderen Maßstab anlegten, als den der abgelebten spekulativen Philosophie und der katholisierenden, neugläubigen Theologie.

Drittes Kapitel.

Mendelssohns Stellung in der Geschichte der Ästhetik. Verhältnis zu Baumgartens Ästhetik; sein selbständiger Weiterbau derselben. Die Art seines Vortrags. Verhältnis zu Shaftesbury, Burke, Dubos, den Schweizern. Das Billigungsvermögen als selbständige Seelenkraft neben Erkenntnis- und Willensvermögen; Vorläufer von Kant. Stellung des Schönen und der Kunst im Leben des Geistes. Wert- und Rangverhältnis zum Wahren und zur Wissenschaft. Das Schöne und die Kunst als Durchgangspunkt zur Wahrheit und als Vorstufe zur sittlichen Freiheit. Mendelssohn und Schiller.

Auf seine Stellung in der Geschichte der Philosophie einzugehen, liegt außerhalb unserer Aufgabe. Wir verweisen hiefür auf die bekannten trefflichen Geschichten dieser Wissenschaft, besonders auf Erdmann, der wohl unter allen die meiste Quellenkenntnis, jedenfalls die meiste Objektivität besitzt. Freilich ist gerade diese Peri- oder die sog. Popularphilosophie sehr vernachläßigt und eine quellenmäßige Forschung würde nicht bloß im einzelnen manches berichtigen, sondern auch ihren bedeutenderen Vertretern eine wesentlich andere Stelle anweisen. Mendelssohn gilt heutzutage in der Philosophie nicht für voll: Während der seichte Wolff wegen seiner schulmäßigen pedantischen Methode als zünftig angesehen wird, wird der weitbedeutendere und originalere Denker Mendelssohn, wie sogar das bedeutendste philosophische Talent zwischen Leibnitz und Kant Lambert unter die verachtete Klasse der Popularphilosophen geworfen. Er hat das Unglück gehabt, daß ein populäres Werk von ihm, sein Phädon, großen Beifall gefunden — also ist der ganze Mann Popularphilosoph. Er hat dazu den unverzeihlichen Fehler begangen, dem

Schuljargon zu entsagen, sich Plato und Shaftesbury zum Muster zu nehmen und philosophische Fragen in freier, unsystematischer Erörterung in einer menschlich verständlichen, sogar eleganten Sprache vorzutragen.

Ist die dürftige Skizze, die die Geschichten der Philosophie geben, wenigstens im ganzen richtig, so ist die betreffende Partie in den Geschichten der Ästhetik, wie überhaupt die Zeit vor Kant mit geradezu verblüffender Oberflächlichkeit und Unkenntnis der Quellen geschrieben. Man greift beliebig aus der Vorrede oder Einleitung ein paar Sätze heraus, verdreht sie in das Gegenteil ihres Sinnes, zieht Folgerungen daraus, an die der Verfasser nie gedacht — und der Mann ist abgethan. Dagegen beruht eine Monographie von Kannegießer: Stellung Mendelssohns in der Geschichte der Ästhetik 1868 auf gründlicher Lektüre Mendelssohns selbst, wiederholt aber aus mangelnder Kenntnis der verwandten deutschen englischen und französischen Litteratur die üblichen falschen Behauptungen über angebliche Abhängigkeit Mendelssohns von Schriftstellern, mit denen er gar keine Berührung gehabt hat. In unseren großen Litteraturgeschichten ist Mendelssohn natürlich sehr nebenher, leider auch sehr oberflächlich behandelt. Die folgende Darstellung beruht auf eingehender Berücksichtigung sämtlicher einschlägiger Schriften Mendelssohns und will besonders auch das Verhältnis zu seinen Vorgängern, sofern sie ihm als Quelle gedient, wie zu seinen Nachfolgern, zumal Lessing und Schiller wie zu Kant feststellen.

Für seine Stellung in der Geschichte der Ästhetik kommt zunächst sein Verhältnis zu Baumgarten, daneben das zu Shaftesbury und Burke wie zu Dubos und zu den Zürchern in Betracht. Über die Baumgartensche Ästhetik spricht er sich selbst in der Rezension von Meiers Auszug aus seinen Anfangsgründen (Bibl. d. sch. W. III, 1) aus. Er erkennt in Baumgarten den Schöpfer einer ganz neuen Disziplin, der Ästhetik, als eines Nebenzweigs der seitherigen Logik. Während bisher die größten Kunstrichter — er denkt offenbar an Gottsched und die Zürcher — seicht, unbestimmt und obenhin zu philosophieren pflegten, sobald sie ihr Urteil auf die ersten Grundsätze der schönen Erkenntnis zurückzuführen unternahmen, hat Baumgarten den philosophischen und systematischen Geist in eine Wissenschaft eingeführt, in der man nur zu schwatzen gewohnt war. Er hat neue richtige Erklärungen und gründliche Beweise statt der sonst üblichen Umschreibungen und flüchtigen Raisonnements geliefert. Er hat eine Logik der schönen Wissenschaften geschaffen und von nun an liegt es jedem kritischen Schriftsteller ob, nach den Regeln dieser Logik zu denken. — Aber neben dieser aufrichtig gemeinten Anerkennung macht er nach zwei Seiten hin seine Ausstellung. Einmal gegen die Methode;

er tadelt es, daß Baumgarten es versucht, auf die bloße Betrachtung der unteren Seelenvermögen ein System der Ästhetik zu gründen, daß er, statt die Erscheinungen in den einzelnen Künsten genau zu beobachten und zu untersuchen, es vorziehe, allgemeine Begriffe ins Unendliche zu spalten. Als die einzig richtige Methode bezeichnet er die Verbindung der vergleichenden Beobachtung in den einzelnen Künsten mit der psychologischen Erklärung dieser Beobachtungen — sachlich das gleiche, wie Bodmer in der Vorrede zu Breitingers Dichtkunst — aber viel klarer gefaßt. Wir setzen die wichtige Stelle ganz her: „Man glaube ja nicht, daß man nur die Natur der unteren Kräfte zu untersuchen habe, um auf Folgerungen zu gelangen, die in allen schönen Künsten und Wissenschaften dienen können. Dieser Leitfaden führt uns nicht sehr weit. So wenig der Weltweise die Erscheinungen in der Natur ohne Beispiele der Erfahrungen bloß durch Schlüsse a priori erraten kann, ebenso wenig kann er die Erscheinungen in der schönen Welt ohne fleißige Beobachtungen ergründen. Der sicherste Weg allhier sowie in der Naturlehre ist dieser: man muß gewisse Erfahrungen annehmen, den Grund derselben allenfalls durch eine Hypothese erklären, alsdann diese Hypothese gegen Erfahrungen von einer ganz verschiedenen Gattung halten und nur diejenigen Hypothesen, welche durchgehend stichhalten, für allgemeine Grundsätze annehmen; diese sodann muß man in der Naturlehre durch die Natur der Körper und der Bewegung, in der Ästhetik durch die Natur der unteren Kräfte unserer Seele zu erklären suchen." Mendelssohn erläutert das nun näher. Dies Verfahren, sagt er, leitet uns auf Entdeckungen in einer einzelnen Kunst, die sich nachher zwar auch auf andere Gattungen anwenden lassen, auf die uns aber doch weder die Beobachtungen in einer anderen Kunst, noch die bloße Spekulation (er sagt: Vernunft) gebracht hätte. So läßt sich die Austeilung von Licht und Schatten in der Malerei auch auf die anderen Künste anwenden, aber gefunden werden konnte sie doch nur in der Malerei. Die Beobachtung, daß diejenigen Laute, deren Schwingungen sich nicht in leicht zu fassenden Verhältnissen ausdrücken lassen, übellautend sind, erklärt uns zugleich auch die Ursache, warum gotische Zieraten an einem Gebäude, wenn sie auch in einer gewissen Ordnung folgen, doch nicht gefallen können. Was Mendelssohn verlangt, geht nicht über den Rahmen der Wolffischen Philosophie hinaus. Baumgarten, wie die Wolffianer überhaupt, hatte die empirische Seite, die Beobachtung, allerdings vernachläßigt, aber nicht aus prinzipiellem, sondern aus einem rein persönlichen Grunde, weil ihm Neigung und Talent dazu fehlte. — Ähnlich verhält es sich mit dem zweiten Vorwurf, den Mendelssohn gegen die Baumgartensche

Ästhetik erhebt, daß sie in der Ausführung zu eng und beschränkt geraten sei. Die Ästhetik, sagt er, sollte die Wissenschaft der schönen Erkenntnis überhaupt, die Theorie aller schönen Künste und Wissenschaften enthalten. Ihre Definitionen und Lehrsätze müssen so allgemein sein, daß sie sich ohne Zwang auf jede besondere Kunst anwenden lassen. So muß die Definition des Erhabenen ebenso gut auf den erhabenen Kontur in der Malerei und Bildhauerkunst, auf die erhabenen Gänge in der Musik, auf die erhabene Bauart wie auf die erhabene Schreibart sich anwenden lassen: denn alle diese Künste haben ihren niedrigen, mittelmäßigen und erhabenen Stil. Betrachte man nun aber die Ästhetik Baumgartens, so scheine es, als ob er es nur auf die schönen Wissenschaften, auf Poesie und Beredsamkeit abgesehen habe; nicht bloß alle Beispiele seien daraus entlehnt, sondern die meisten abgehandelten Materien beziehen sich nur darauf. — So richtig dieser Vorwurf ist, so trifft auch er nicht das Prinzip: Baumgarten wollte ja nach seiner bestimmten ausdrücklichen Erklärung eben eine philosophische Grundlage für sämtliche Künste bieten; aber dieser Vorsatz scheiterte an seiner mangelhaften Kenntnis auf dem Gebiet der Kunst. Innerhalb dieses engen Gebietes nun stellt Mendelssohn die Baumgartensche Ästhetik sehr hoch. In der Besprechung des zweiten Teils derselben (Bibl. d. sch. W. IV, 1 v. Jahr 1758) und ebenso in der Rezension von Curtius Abhandlung über die Gleichnisse (Litt. Brief 157) wiederholt er sein Urteil über die prinzipielle Bedeutung derselben.

In der allgemeinen ästhetischen Theorie schließt sich Mendelssohn eng an Baumgarten an: die psychologischen Voraussetzungen und die wichtigsten ästhetischen Definitionen entnimmt er ihm. Für das Detail seiner Ausführung, die Untersuchung über die gemischten Empfindungen, über das Erhabene und Naive und noch mehr über die einzelnen Künste vermochte ihm Baumgarten nur wenig zu bieten und eben diese Gebiete hat Mendelssohn selbständig, allerdings innerhalb des Rahmens der Baumgartenschen Ästhetik und unter mannigfacher Anregung französischer und englischer Schriftsteller und noch mehr Lessings weitergebildet. Er giebt hier manches Eigene und manches Neue, an das dann Lessing und noch später Schiller haben anknüpfen können.

Was die Art der Darstellung anbetrifft, so vermeidet er absichtlich die Form der systematischen Erörterung und zieht einen freien Vortrag nach dem Vorbilde Shaftesburys vor. Er selbst äußert sich hierüber in der Vorrede zu der Sammlung seiner philosophischen Schriften (1761) dahin, er wisse wohl, daß sich zu bloß spekulativen Untersuchungen kein Vortrag besser schicke als der streng systematische; aber er habe sich das Vermögen oder die Fertigkeit nicht zugetraut

seine Gedanken beständig an eine so strenge Ordnung zu binden. Wir dürfen hierin wohl nur eine Äußerung der Bescheidenheit sehen. Ein anderer Grund war zweifellos sein Schönheitssinn, dem die Schulsprache der deutschen philosophischen Schriftsteller ein Greuel war. Sein Ideal der Darstellung war Plato; faktisch aber hat er sich nicht an diesen — denn dazu besaß er weder genug künstlerisches Vermögen, noch dialektische Gewandtheit — sondern an Shaftesbury angeschlossen. Aber nicht allein das Vorbild der Engländer und Franzosen war hierin für ihn maßgebend; auch die Natur der meisten Gegenstände, wenigstens der in das Gebiet der Ästhetik einschlagenden, war für eine freiere, weniger systematische Behandlung geeigneter. So vereinigt er in den hiehergehörigen Abhandlungen mit guter begrifflicher Analyse feine geistreiche Beobachtung und eine blühende, schwungvolle Sprache. Auch hierin zeigt sich seine Verwandtschaft mit Schiller.

Nächst Baumgarten hat Shaftesbury den größten Einfluß auf ihn ausgeübt. Er ist ihm, besonders anfangs, Vorbild des rhetorisch schwungvollen philosophischen Vortrags im Gegensatz zu der pedantischen Schreibweise der Schulgelehrten. Er hat inhaltlich im einzelnen viele Gedanken aus ihm entnommen und vor allem eine freilich auf dem Boden seiner Baumgartenschen Ästhetik unmögliche Erweiterung des Schönheitsbegriffs vorgenommen, indem er neben die eigentliche Schönheit noch eine höhere, himmlische Schönheit stellt, ähnlich wie später Sulzer, aber anders gefaßt. Noch bedeutender ist die Erweiterung seines Glückseligkeitsbegriffs unter dem direkten Einfluß des geistvollen englischen Denkers. Da dies uns hier nichts angeht, verweisen wir auf die herrliche Stelle in der Rhapsodie (Ges. Schr. I, p. 259 f.), eine Stelle, die wieder auffallend an Schiller erinnert. — Von Burke entnimmt er manche einzelne Bemerkung und giebt durch ihn angeregt seinem Begriff des Erhabenen durch Beiziehung des Moments des Schrecklichen eine andere Fassung. Gegen Hutchesons Annahme eines angeborenen eigenen Sinnes für das Schöne und Gute polemisiert er mehrfach, sucht aber doch daneben seine eigene Ansicht in Einklang damit zu bringen (vergl. „Verwandtschaft des Schönen und Guten", Ges. Schr. IV, 1 p. 80). Von Dubos entnimmt er die geistvolle Erklärung des Wesens und Ursprungs der ästhetischen Lust, besonders derjenigen, die aus der Kunst entspringt. Aber an einer konsequenten Durchführung dieses Gedankens hindert ihn seine Abhängigkeit von den Zürchern. Mit diesen hält er an der Ableitung der betreffenden Lust aus der Wahrnehmung der Ähnlichkeit einerseits, der Geschicklichkeit des Künstlers andererseits fest. Aber er entnimmt ihnen auch seine vielfach fast wörtlich gleichlautende Erklärung des idealisierenden Verfahrens des

Künstlers. In diesen beiden Punkten beruht der direkte Zusammenhang der Berliner und besonders Mendelssohns mit den Schweizern.

Mendelssohn geht von der Ästhetik Baumgartens aus; doch ist er in einem grundlegenden Punkte mit Glück über die Leibnitz-Wolffische Psychologie hinausgegangen, indem er der Empfindung des Schönen eine andere richtigere Stelle im Leben der Seele anweist. Nach der dichotomischen Teilung des Geistes in Erkenntnis- und Begehrungsvermögen fällt die ästhetische Lust, wie die ganze Welt der Empfindung in das Gebiet der Erkenntnisthätigkeit. Doch fühlte man die Unzuträglichkeit dieser einseitigen Einordnung wohl und, wenn man auch in den eigentlichen Schulschriften die Bezeichnung „schöne Erkenntnis", „schönes Denken", streng festhält, so zog man doch sonst den populären und richtigeren Ausdruck „Empfindung" vor. Baumgarten kannte auch die verbindende Mittelstellung der ästhetischen Empfindung zwischen Erkenntnis- und Begehrungsvermögen. Das letzte und wichtigste Erfordernis der schönen Erkenntnis ist nach ihm das Leben derselben. Diese setzt er in die Einwirkung auf die Willensthätigkeit. Er selbst hat diesen Abschnitt nicht mehr ausgeführt; Ersatz dafür bietet uns Meier. „Die gewöhnliche Kenntnis, sagt dieser, nimmt nur die halbe Seele, die Erkenntniskraft ein; die ästhetische Erkenntnis dagegen beschäftigt vermöge des Lebens derselben auch die andere Hälfte, die Begehrungskraft; sie füllt somit das ganze Gemüt." Das Leben der ästhetischen Erkenntnis besteht des näheren darin, daß sie Vergnügen oder Verdruß, Begierde oder Verabscheuung erregt. Offenbar ist nur die Dichotomie der Leibnitz-Wolffischen Psychologie daran schuld, daß Meier ästhetische Lust und Unlust mit Begierde und Verabscheuung zusammenwirft. Ohne solche wäre er wohl dazu gekommen, ihnen eine selbständige Stellung neben der Erkenntnis- und Willensthätigkeit zuzuerkennen. Auch Mendelssohn nimmt anfangs eine enge Verbindung zwischen der Empfindung und dem Willen an. Das Vergnügen, sagt er in den Briefen über die Empfindungen (Brief 6, Schluß), ist nur dem Grade nach von dem Wollen unterschieden. Auch der Wille hat ein Gut, eine wahre oder scheinbare Verbesserung unseres Zustandes zu grunde, die unsere Wahl bestimmt. Nur dem Grade nach ist das Begehren, das mit jedem Vergnügen verbunden ist, von dem eigentlichen Wollen unterschieden. In dem Aufsatz über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften hebt er hervor, wie die klaren Begriffe der Schönheit mit so mächtigem Reize auf das Begehrungsvermögen wirken. „Die verständliche Vollkommenheit erleuchtet die Seele und befriedigt ihren ursprünglichen Trieb nach bündigen Vorstellungen. Wenn sie aber die Triebfedern des Begehrungsvermögens

in Bewegung setzen soll, so muß sie sich in eine Schönheit verwandeln." Zweierlei ist in dieser Ausführung wohl zu unterscheiden: die Behauptung, daß jedes Vergnügen, jede Wahrnehmung oder Empfindung einer Schönheit von einem Begehren begleitet sei, und der Satz, daß die Schönheit die Triebfedern des Begehrungsvermögens d. h. des sittlichen Handelns in Bewegung setze. Das erste ist ein Schuldogma der Wolffischen Philosophie, das Mendelssohn später selbständig überwunden hat. Schon in dem kleinen Artikel „Zu den Briefen über die Empfindungen" von 1770 (Ges. Schr. IV, 1 p. 113) nimmt er die Zusammenstellung des Vergnügens mit dem Wollen zurück. „Jenes, sagt er, ist ein inneres Bewußtsein, daß die Vorstellung A unseren Zustand verbessere; das Wollen hingegen ein Bestreben der Seele, diese Vorstellung wirklich zu machen. Das Vergnügen ist gleichsam ein günstiges Urteil der Seele über ihren wirklichen Zustand; das Wollen hingegen ein Bestreben der Seele, diesen Zustand wirklich zu machen. Das Verlangen, von welchem das Vergnügen begleitet zu werden pflegt — also doch noch — gehört nicht wesentlich zum Genuß des Vergnügens." Wir haben hier den ersten Keim zu der späteren Loslösung des ästhetischen Wohlgefallens von dem Erkenntnis- wie von dem Begehrungsvermögen und damit zu der späteren Kantischen trichotomischen Einteilung der Seelenvermögen. Auf die eine Stelle, in der er diesen wichtigen Fortschritt macht, in den „Morgenstunden", hat schon Brandis aufmerksam gemacht. Es findet sich aber noch eine um neun Jahre ältere Stelle („Über das Erkenntnis- Empfindungs- und Begehrungsvermögen" 1776; Ges. Schr. IV, 1 p. 122 ff.), von der die seither angeführte nur die weitere Ausführung ist. Zwischen dem Erkenntnis- und dem Begehrungsvermögen, sagt er schon hier, liegt das Empfindungsvermögen, vermöge dessen wir an einer Sache Lust oder Unlust empfinden, sie billigen, gutheißen, angenehm finden, oder mißbilligen, tadeln und unangenehm finden. Es giebt Empfindnisse, die noch in kein Begehren übergehen. Wir können eine Musik, ein Gemälde schön finden, davon gerührt werden, ohne etwas zu begehren. Dies führt er nun in der bekannten Stelle der Morgenstunden (Ges. Schr. II, p. 295) näher und entschiedener aus. Zwischen dem Erkennen und Begehren liegt das Billigen, der Beifall, das Wohlgefallen der Seele, das von Begierde noch weit entfernt ist. Wir betrachten die Schönheit der Natur und der Kunst ohne die mindeste Regung von Begierde mit Vergnügen und Wohlgefallen. Es scheint vielmehr ein besonderes Merkmal der Schönheit zu sein, daß sie mit ruhigem Wohlgefallen betrachtet wird, daß sie gefällt, wenn man sie auch nicht besitzen will und von dem Verlangen sie zu besitzen noch weit entfernt ist. Erst

alsdann, wenn wir das Schöne in Beziehung auf uns betrachten und den Besitz desselben als ein Gut ansehen, erwacht in uns die Begierde zu haben, an uns zu bringen, zu besitzen, eine Begierde, die von dem Genuß der Schönheit sehr weit unterschieden ist. Mendelssohn hält es deshalb für angezeigt, dies Wohlgefallen und Mißfallen der Seele mit einem besonderen Namen zu benennen, und schlägt dafür den Namen Billigungsvermögen vor, um es dadurch sowohl von der Erkenntnis der Wahrheit, als von dem Verlangen nach dem Guten zu unterscheiden. Es ist, sagt er, gleichsam der Übergang vom Erkennen zum Begehren und verbindet diese beiden Vermögen durch die feinste Abstufung. — Erst mit dieser Erkenntnis war der Ästhetik wie auch indirekt der Kunst eine selbständige Stellung in der Ökonomie des geistigen Lebens gewonnen. Trefflich ist auch die weitere Bemerkung, daß das ästhetische Urteil gerade wie das sittliche im Unterschied von der eigentlichen Erkenntnis ein Werturteil ist. Die Wahrheit, sagt er, kennt kein mehr oder weniger; daher auch das Wort „wahr" keinen Komparativ und Superlativ bildet. Umgekehrt besteht das Wesen des ästhetischen Urteils hauptsächlich in der Vergleichung, im mehr oder weniger. In der Vergleichung, in dem Vorzug, den wir einem Gegenstand geben, besteht das Wesen des Schönen und Häßlichen, des Guten und Bösen, des Vollkommenen und Unvollkommenen.

Hat so Mendelssohn der Empfindung des Schönen und damit wenigstens indirekt auch dem Schönen und der Kunst selbst eine selbständige Stelle erobert, so ist es doch wieder eine andere Frage, welchen Rang er nun diesem neugewonnenen Gebiete zuweist. In der Baumgartenschen Ästhetik hat die schöne Erkenntnis ihre Stellung über dem Sinnenleben aber unter der deutlichen Erkenntnis, die Kunst somit zwischen Sinnenlust und Philosophie. Die ästhetische Empfindung ist nur eine Vorstufe der deutlichen Erkenntnis, die Kunst somit eine Vorstufe der Philosophie. Höchst interessant wäre es nun zu erfahren, wie Mendelssohn sich den Rang der Kunst dachte, nachdem er dem „Billigungsvermögen" eine selbständige Stellung neben dem Erkenntnis- und Begehrungsvermögen zuerkannt hatte. Leider fehlt uns hiefür jeder Anhalt und es fragt sich, ob er sich überhaupt diese weitere Folgerung klar gemacht hat. Konsequenterweise konnte er das Schöne und die Kunst nicht mehr in dieser rein dienenden Stellung belassen und doch ist es bei seiner ganzen Denkart mehr als fraglich, ob er ihr einen ebenbürtigen Rang neben der Philosophie und dem sittlichen Handeln zuerkannt hätte.

Der zweite Punkt, der hier in Betracht kommt, ist die Behauptung, daß das Schöne die Triebfedern des Begehrungsvermögens in Bewegung setze oder, wie er an einer anderen Stelle sagt, die spekulative Erkenntnis

in Empfindungen verwandle und zu thätiger Entschließung anfeure. Wir kommen hiemit wieder auf die in der Geschichte der Ästhetik so wichtige Frage nach dem Verhältnis der Kunst zur Moral und zum sittlichen Leben. Die Stellung der Schweizer und Baumgartens dazu haben wir früher dargestellt. Auch Mendelssohn erkennt im allgemeinen den notwendigen Zusammenhang der Kunst mit dem sittlichen Leben an. Den sittigenden Einfluß der Poesie auf ein noch rohes Volk, ihre hohe kulturgeschichtliche Bedeutung hebt er noch in der Rezension von Herders Fragmenten hervor. Aber eine direkte moralische Tendenz schreibt er der Poesie nirgends zu, wie er sich auch in seinem ästhetischen Urteil durchaus nicht prüde zeigt. Für die Tragödie zieht er selbst gegen Lessing jede moralische Tendenz, die sog. Reinigung der Leidenschaften, in Abrede. Wenn er im ganzen einen gewissen Zusammenhang zwischen Kunst und Sittlichkeit, einen gewissen Einfluß der ersten auf die letztere festhält, ohne indes das Verhältnis näher zu fixieren, so dürfen wir nicht den heutigen Maßstab der strengsten Sonderung der verschiedenen Gebiete des geistigen Lebens anlegen, die hoffentlich nur eine vorübergehende mit der Arbeitsteilung auch auf dem Gebiet der geistigen Thätigkeit zusammenhängende, in England und Frankreich in dieser Schroffheit unbekannte Erscheinung ist; wenigstens denkt hier gerade wie im klassischen Altertum niemand daran, den innigen Zusammenhang zwischen Kunst und Sittlichkeit zu leugnen und das Gebiet des Geistes ähnlich, wie die Päpste im Zeitalter der Entdeckungen die Erde, durch eine schnurgerade Linie gewaltsam in zwei Teile zu zerschneiden. Einfach und treffend meint Baumgarten, daß, was das sittliche Bewußtsein verletze, vermöge der Einheit des Geistes auch die ästhetische Lust schädigen müsse. Für Mendelssohn ist das Schöne und die Kunst eine Art Vorbereitung nicht nur für die wissenschaftliche Erkenntnis, sondern auch für die Sittlichkeit. Die Wahrheit, sagt er in dem „Fragmentbriefe über die Kunst“ (Ges. Schr. IV, 6 p. 69), vermag zwar zu überzeugen, aber nicht zu überreden. Um dies zu können, muß sie von den Huldgöttinnen die göttliche Suade borgen, die die trockensten Schlüsse mit dem Feuer der Empfindung beseelt und die Empfindungen selbst in Entschließungen und Handlungen ausbrechen läßt. Am ehesten werden wir der Stellung, die Mendelssohn der Kunst im Verhältnis zur Wissenschaft wie zur Sittlichkeit anweist, gerecht durch eine Hinweisung auf Schiller, der ja so manche Berührungspunkte mit Mendelssohn hat. Schillers Gedicht „Die Künstler“ steht ganz auf dem Standpunkt der Baumgartenschen Ästhetik und ist nichts anderes als eine poetische Darstellung der Lehre Mendelssohns, wie dieser sie am reinsten gleich anfangs in den Briefen über die Em-

pfindungen dargelegt hat. Ein charakteristischer Unterschied beider Männer zeigt sich übrigens darin, daß Schiller die dogmatische Fassung Mendelssohns in eine Darstellung des Entwicklungsgangs des menschlichen Geistes verwandelt; sonst ist der Gedankengang ganz der gleiche. Wie nach Mendelssohn Schönheit und damit auch Kunst nur für den Menschen existieren, während er die deutliche Erkenntnis mit den höheren Wesen gemein hat, so teilt er auch nach Schiller sein Wissen mit den „vorgezogenen Geistern", die Kunst hat er allein. Wie das Schöne nach der Baumgartenschen Philosophie das Morgenrot ist, durch das der Mensch zur deutlichen Erkenntnis der Philosophie gelangt (ex nocte per auroram meridies), so bringt der Mensch auch nach Schiller nur durch das Morgenrot des Schönen in der Erkenntnis Land. Wenn nach Mendelssohn die Schönheit nichts anderes ist, als sichtbar gewordene Güte und Tüchtigkeit, so lag nach Schiller, was erst spät die alternde Vernunft erfand, bereits im Symbol des Schönen und des Großen dem kindischen Verstand voraus geoffenbart. Wie Mendelssohn von Shaftesbury angeregt über die eigentliche die „irdische" Schönheit eine höhere, himmlische setzt, so wird einst nach Schiller die sanfte Cypria, umleuchtet von der Feuerkrone, vor ihrem mündigen Sohne entschleiert als Urania dastehen. In den Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen sodann, also nach seinem Anschluß an Kant, ist ihm die ästhetische Erziehung die unerläßliche Vorbedingung und Vorstufe für die freie Sittlichkeit. Mendelssohn wie Schiller weisen der Kunst eine eigene selbständige Stellung neben der Wissenschaft und dem sittlichen Leben an; aber doch eine Stufe unter beiden, für die sie zugleich auch noch als Vorbildung dienen.

Mendelssohn hat kein System der Ästhetik geschrieben, so wenig er dazu gekommen ist, ein System der Metaphysik, woran er wenigstens dachte, zu liefern. Aber er hat einzelne Grundbegriffe, so die Begriffe des Schönen, des Erhabenen, des Anmutigen, des Naiven zusammenhängend behandelt, und ebenso eine Theorie der Kunst und der Künste in den Grundzügen gegeben. Dazu kommt noch eine große Anzahl gelegentlicher Ausführungen in seinen Rezensionen, ferner in kleineren Aufsätzen. Zu einem vollständigen System der Ästhetik reichen natürlich auch diese Ergänzungen nicht aus, doch werden wir im stande sein mit Zuziehung dieser zerstreuten Ausführungen ein viel reicheres und richtigeres Bild seiner Lehre zu geben, als seitdem in Monographien versucht worden ist und wir werden zugleich einen reicheren und lebendigeren Einblick in die Gedankenwelt jener Zeit zwischen Wolff und Kant, wie zwischen Gottsched und Goethe zu bieten vermögen.

Viertes Kapitel.

Das Schöne. Schönheit und Vollkommenheit. Umfang und Einteilung des Schönen. Das Naturschöne und das Kunstschöne. Die Schönheit als die sinnliche Erscheinung der Vollkommenheit. Schönheit der Form und Schönheit des Ausdrucks. Der Reiz oder die Grazie; zur Geschichte dieses Begriffs. Das Erhabene; ursprüngliche Fassung dieses Begriffs; Umarbeitung unter dem Einfluß von Burke; die beiden Momente des Erhabenen. Das Erhabene in den schönen Künsten und Wissenschaften; das Erhabene des Gegenstandes und das der Darstellung. Das Komische. Das Naive. Das ästhetische Vergnügen.

Das Schöne.

Nach Baumgarten ist die Schönheit objektiv die Vollkommenheit d. h. die zweckgemäße Übereinstimmung der Teile zu einem Ganzen, sofern sie in die Erscheinung tritt (consensus ad unum, qui phaenomenon fit); subjektiv die sinnliche d. h. verworrene oder klare Wahrnehmung dieser Vollkommenheit (perfectio cognitionis sensitivae qua talis). Daß es auf dem Boden der Leibnitz-Baumgartenschen Ästhetik in der That gar keine objektive, reale Schönheit geben kann und daß ebenso subjektiv die Wahrnehmung der Schönheit nur eine Erscheinung der Beschränktheit des menschlichen Geistes ist, haben wir früher nachgewiesen, ebenso die Zweideutigkeit seiner Definition der Schönheit, wie die Mängel und Widersprüche in seiner psychologischen Grundlegung. Es erhebt sich nun die Frage: hat Mendelssohn diese Mängel und Widersprüche erkannt und hat er ihnen mit irgend welchem Erfolg abzuhelfen versucht, sei es auf dem Boden der echten Leibnitzischen Psychologie, sei es durch Beiziehung anderer Elemente, auch auf die Gefahr hin die Strenge des Systems dadurch zu sprengen?

Prinzipiell steht er von Anfang an ganz auf dem Boden der Baumgartenschen Ästhetik. Der Begriff der Schönheit objektiv als der Vollkommenheit in der Erscheinung, subjektiv als der Vollkommenheit der sinnlichen Erkenntnis, die Definition eines Gedichts als einer vollkommenen sinnlichen Rede war zu einem Dogma geworden, das auch Lessing und sämtliche urteilsfähige Zeitgenossen in Deutschland beherrschte. Mendelssohn behandelt den Begriff der Schönheit am eingehendsten gleich in seiner ersten hiehergehörigen Schrift: „Briefe über die Empfindungen." Weiter kommen in Betracht die einleitenden Bemerkungen in der Abhandlung: „Quellen und Verbindungen der schönen Wissenschaften und Künste", besonders in der zweiten Rezension; ferner: einzelne Partien der Rhapsodie und ganz besonders zwei kleinere unfertige

Abhandlungen, die erst lange nach seinem Tode gedruckt wurden: „Zufällige Gedanken über die Harmonie der inneren und äußeren Schönheit“ und „Verwandtschaft des Schönen und Guten.“ Eine eigene Definition der Schönheit gewinnt er durch eine Polemik gegen Baumgarten, den er indes nicht nennt. Er definiert sie als die Einheit im Mannigfaltigen im Gegensatz gegen Baumgartens Fassung als der Übereinstimmung, dem Einklang im Mannigfaltigen. Mendelssohn thut sich auf diese vermeintliche Verbesserung, die er offenbar von Sulzer entlehnt, sehr viel zu gut, und man hat in der That darin einen Fortschritt über Baumgarten hinaus sehen wollen; sehr mit Unrecht, denn die Baumgartensche Formel ist treffender und durchdachter und Lessing hat wohl gewußt, warum er sie beibehalten hat. Mendelssohn selbst vermag denn auch in der That seine Definition, sobald er sie näher zu entwickeln sucht, nicht festzuhalten, sondern sieht sich genötigt, den Begriff der Einheit so zu dehnen, daß wir faktisch doch wieder auf den Baumgartenschen Begriff der Übereinstimmung zurückkommen. Noch nach einer anderen Seite weicht er von Baumgarten ab, sofern er den von letzterem fest normierten Begriff der Schönheit als einer sinnlich wahrnehmbaren Erscheinung nach dem Vorgang Sulzers einerseits auf das Gebiet des abstrahierenden, reflektierenden Verstandes, andererseits auf das Gebiet der sittlichen Empfindung und des sittlichen Handelns ausdehnt. Letzteres darf als ein wirklicher Fortschritt angesehen werden und hält sich doch innerhalb der Grundlage der Leibnitzischen Philosophie.

Mendelssohn definiert, wie schon gesagt, die Schönheit als die Einheit oder auch als das Einerlei im Mannigfaltigen. Die Gleichheit, sagt er in den Briefen über die Empfindungen, das Einerlei im Mannigfaltigen ist ein Eigentum der schönen Gegenstände. Sie müssen eine Ordnung oder sonst eine Vollkommenheit darbieten, die in die Sinne fällt (das phaenomenon Baumgartens) und zwar ohne Mühe in die Sinne fällt; denn die Schönheit will die Seele mit Muße genießen. So ist der Entwurf eines Gebäudes schön, wenn das Ebenmaß in seinen Abteilungen und seiner Abwechslung leicht zu fassen ist, und der gothische Geschmack ist eben deswegen verwerflich, weil er die Mannigfaltigkeit in allzu verwickelter Ordnung anbringt. Die Schönheit, sagt er ferner, haftet nur an der äußeren Gestalt: nur letztere hat der weise Schöpfer mit sinnlicher Schönheit begabt; denn diese ist bestimmt, auf die Sinne anderer Geschöpfe reizend zu wirken. Die Schönheit der menschlichen Bildung, die annehmlichen Farben, die gewundenen Züge, die in seinen Mienen bezaubern, sind nur der äußeren Schale gleichsam eingeprägt; sie gehen nur so weit, als unsere

Sinne reichen. Unter der Haut liegen gräßliche Gestalten verborgen: alle Gefäße sind ohne scheinbare Ordnung ineinander verschlungen; die Eingeweide halten einander das Gleichgewicht, aber kein Ebenmaß, keine sinnlichen Verhältnisse; lauter Mannigfaltigkeit, nirgend Einheit; lauter Beschäftigung, aber nirgends Leichtigkeit in der Beschäftigung. Man liebt es diese Stelle als Beweis besonderer Geschmacksverirrung anzuführen. Sie ist indes nur halb original; sie ist Nachbildung einer Stelle in Meiers Anfangsgründen § 23, wo es heißt: „Man beschaue die Wangen einer schönen Person, auf denen die Rosen mit einer jugendlichen Pracht blühen, durch ein Vergrößerungsglas. Man wird es kaum glauben, daß eine ekelhafte Fläche, die mit einem groben Gewebe überzogen, die voller Berge und Thäler ist, deren Schweißlöcher mit Unreinigkeit erfüllt sind, und die über und über mit Haar bewachsen ist, der Sitz desjenigen Liebreizes ist, der die Herzen gewinnt.“ Meier führt dies an, um an einem Beispiel zu zeigen, daß die Schönheit verschwindet, sobald die extensive Klarheit größer wird. Mendelssohn dagegen verwendet sein Beispiel, um den Unterschied zwischen äußerer Formschönheit und der Vollkommenheit als innerer Zweckmäßigkeit zu beleuchten. Er setzt nämlich den Unterschied zwischen Schönheit und Vollkommenheit darin, daß jene nur eine sinnlich wohlgefällige, leicht faßliche äußerliche Anordnung der Teile sei, während die Vollkommenheit in der inneren Übereinstimmung der Teile zu dem gemeinsamen Endzweck des Ganzen beruhe. Freilich finde die Übereinstimmung zu einem Endzwecke auch bei der Schönheit statt, sofern auch hier aus dem allgemeinen Plan derselben sich der Grund angeben lasse, warum die Teile gerade so geordnet sein müssen, um das Ganze als schön erscheinen zu lassen. Aber der Zweck sei hier doch nur der, die Sinne durch ein leichtes Verhältnis der äußeren Formen zu reizen. Hienach ist Schönheit nur die leichte, gefällige Übersichtlichkeit der äußeren Form, also das, was wir Formschönheit nennen, Vollkommenheit dagegen die innere Zweckmäßigkeit eines Organismus. Mendelssohn trennt hier beide derart, daß an keinen inneren Zusammenhang zwischen ihnen mehr zu denken ist. Dagegen ist auf dem Grund der echten Leibnitzischen Philosophie die Schönheit die äußere sichtbare Erscheinungsform der inneren Vollkommenheit und so bezeichnet sie auch Lessing (Laokoon Kap. 4) als die sichtbare Hülle der Vollkommenheit. Auch Mendelssohn vermag sich dieser Konsequenz des Systems nicht zu entziehen. In dem Aufsatz über die Harmonie der inneren und äußeren Schönheit, der bald nach den Briefen über die Empfindungen fällt, sagt er ganz ausdrücklich: die Schönheit ist nichts anderes als die sichtbar gewordene Güte und Tüchtigkeit.

Während also die Schönheit nur Einheit in der Mannigfaltigkeit ist und eben dadurch leicht und bequem wahrgenommen wird, gewährt die Vollkommenheit wohl Mannigfaltigkeit, aber kein Einerlei in der Mannigfaltigkeit, keine Leichtigkeit in der Beschäftigung. Sie fordert übereinstimmende Einhelligkeit. Aus dem gemeinschaftlichen Endzweck eines Wesens soll sich begreifen lassen, warum die Mannigfaltigkeit so und nicht anders neben einander ist. Mendelssohn illustriert den Unterschied von Schönheit und Vollkommenheit an einem für den damaligen Geschmack höchst charakteristischen Beispiel, an künstlich zugeschnittenen Zwergbäumen. Wenn du die Zwergbäume in dem Obstgarten beschaust, sagt er, wenn du auf die Zweige, die sich in zirkelrunder Ordnung stufenweise erheben, und auf die Krone, die in der Mitte stolz hervorragt, acht hast, so hast du die sinnliche Schönheit der Bäume völlig inne, ihr Anblick gefällt dir und reizt deine sinnliche Empfindung. Mendelssohn findet somit dem nüchternen Geschmack seiner Zeit gemäß die Schönheit in der rein geometrischen Symmetrie: ein wildwachsender Baum, dem der Gärtner diese unnatürliche Form nicht beigebracht hat, besitzt keine Schönheit. Ja von Naturschönheit kann auf diesem Standpunkt überhaupt nicht die Rede sein, da diese stets über die bloße Symmetrie hinaus geht. In der That machen die zahlreichen, in die Briefe über die Empfindungen nach dem Vorgang Shaftesburys eingelegten Naturschilderungen durchaus nicht den Eindruck wirklichen Natursinns, sondern sind Produkte der Studierstube. — Die wahre Vollkommenheit eines Baums, fährt er fort, besteht in dem Zusammenwirken der einzelnen Teile zu einem gemeinsamen Zweck. Erwäge diese Blätter, diese Zweige, diese Knospen hier, jene Blüten dort: was für ein gemeinschaftlicher Endzweck verbindet sie? In welcher Verbindung stehen sie mit dem Baum und durch ihn mit dem Ganzen? Hier wird deine Seele von Wollust trunken, hier erlangst du das anschauende Erkenntnis einer echten Vollkommenheit.

Genauer sucht er das Verhältnis von innerer Vollkommenheit und äußerer Schönheit in dem schon oben genannten Aufsatz: Zufällige Gedanken über die Harmonie der inneren und äußeren Schönheit darzulegen. Wenn die Datierung desselben durch die Herausgeber auf 1755 richtig ist, und er nicht vielmehr, wie aus inneren Gründen anzunehmen ist, ein oder zwei Jahre später fällt, so ist der Gegensatz gegen die eben dargestellte Lehre sehr grell. Hier erklärt er ausdrücklich, daß die Schönheit *nichts anderes sei, als die sichtbar gewordene Güte und Tüchtigkeit*. Doch vermag er, wie wir sehen werden, diesen Standpunkt der harten Wirklichkeit gegenüber nicht festzuhalten.

Spricht dies unsichere Hin- und Herschwanken zwischen zwei unvereinbaren Anschauungen nicht sehr für die philosophische Folgerichtigkeit des jugendlichen Philosophen, so werden wir dafür in der Abwendung vom Schulsystem wenigstens seine Wahrheitsliebe und seinen Sinn für die Wirklichkeit anerkennen dürfen. Baumgartens Fassung der Schönheit als sinnlicher Erscheinung der Vollkommenheit ist auf dem Boden des Systems allerdings konsequenter; aber Mendelssohns Lockerung dieser Verbindung muß als ein wirklicher Fortschritt der ästhetischen Erkenntnis angesehen werden. Schade, daß er diese Auffassung nicht konsequent festgehalten und weiter entwickelt hat.

Genauer schließt sich Mendelssohn an Baumgarten an in der Fixierung der psychologischen Stelle des Schönheitsbegriffs und des mit demselben verbundenen ästhetischen Wohlgefallens. Auch nach ihm besteht das Wesen der Seele im Vorstellen. Auch er unterscheidet dunkle, verworrene und deutliche Vorstellungen und es ergeben sich natürlich auch bei ihm dieselben Mißstände wie wir sie bei Baumgarten aufgezeigt haben. Die Empfindung der Schönheit liegt auch nach ihm weder in der ganz dunkeln noch in der ganz deutlichen Vorstellung, sondern in der verworrenen oder, wie er in diesem Falle meist sagt, klaren Vorstellung. Die Wahrheit, sagt er (Brief 3), steht fest: kein deutlicher, aber auch kein völlig dunkler Begriff verträgt sich mit dem Gefühl der Schönheit; jener nicht, weil unsere eingeschränkte Seele keine Mannigfaltigkeit auf einmal zu fassen vermag; sie muß notwendig ihre Aufmerksamkeit vom Ganzen gleichsam abziehen und einen Gegenstand nach dem andern überdenken. Dieser nicht: weil die Mannigfaltigkeit des Gegenstandes in seiner Dunkelheit gleichsam verhüllt und unserer Wahrnehmung entzogen wird. *Innerhalb der Grenzen der Klarheit müssen also alle Begriffe der Schönheit eingeschlossen sein.* Klar heißt aber nach dem System eine Vorstellung, die einen Gegenstand als Ganzes deutlich von einem anderen unterscheidet, innerhalb desselben aber die Teile nicht bestimmt auseinander hält, so daß man sie nur verworren, d. h. in ihrer Gesamtwirkung empfindet. Hier ist nun die Schwierigkeit, das Verhältnis der Einheit zu der Mannigfaltigkeit der Teile genauer zu fixieren. Man kann den Nachdruck mehr auf die Einheit oder mehr auf die Mannigfaltigkeit legen: im ersten Fall nähern wir uns mehr der dunkeln Empfindung, im anderen Fall mehr der deutlichen oder vielmehr extensiv klaren Erkenntnis. Baumgarten bestimmt das Verhältnis auf eine von seinem System aus durchaus befriedigende Weise. Mendelssohn erörtert die Sache in viel breiterer Darstellung, kommt aber zu keiner so sicheren, bestimmten Fassung. Bald legt er den

Nachdruck auf die Einheit, nämlich da, wo er die Schönheit zu Gunsten der Vollkommenheit herabzusetzen bemüht ist, bald auf die Mannigfaltigkeit, nämlich da, wo er die Schönheit gegenüber der dunkeln Empfindung, oder das ästhetische Wohlgefallen gegenüber dem rein sinnlichen Vergnügen als das höhere darzustellen sucht. Im ersten Falle setzt er die Schönheit in die Gleichheit, das Einerlei im Mannigfaltigen: sofern wir nur das verworrene Zusammenwirken der Teile dunkel empfinden; im anderen Fall betont er wieder mehr die Mannigfaltigkeit: je klarer die Vorstellung eines Gegenstandes ist, sagt er, desto lebhafter ist die Empfindung, desto feuriger das Vergnügen, das daraus entspringt. Eine klarere Vorstellung läßt uns eine größere Mannigfaltigkeit, mehr Verhältnisse des Mannigfaltigen gegen einander wahrnehmen. So betont er in Brief 3, wo er die Schönheit gegen das dunkle Gefühl abgrenzt, die Mannigfaltigkeit, umgekehrt in Brief 5, wo er den Vorrang der Vollkommenheit über die bloße Schönheit darzulegen sucht, die Einheit.

Er macht sich nun daran, den dunkeln komplizierten Vorgang der Empfindung der Schönheit in seine einzelnen Momente zu zerlegen. Er unterscheidet (Brief 3 und 4) drei verschiedene, zeitlich auf einander folgende Momente in der Empfindung des Schönen nämlich: Empfinden, Überdenken, Genießen. Mein Wahlspruch, sagt er, ist: wähle, empfinde, überdenke, genieße. Empfinde die schönen Gegenstände, d. h. versorge dich mit anschauenden Begriffen und Urteilen von ihrer Beschaffenheit. Überdenke: stelle dir alle einzelnen Teile deutlich vor und erwäge ihre Verhältnisse und Beziehungen auf das Ganze. Alsdann genieße, d. h. richte deine Aufmerksamkeit auf den Gegenstand selbst (nämlich als Ganzes). Hüte dich in diesem Augenblicke an die Beschaffenheit einzelner Teile zu denken. Die besonderen deutlichen (er verwechselt wieder deutlich mit klar) Begriffe weichen dann gleichsam in eine dunkle Ferne zurück: sie wirken alle auf mich, aber in solch einem schönen Ebenmaß und Verhältnis gegen einander, daß nur das Ganze gleichsam aus ihnen entgegenstrahlt und mein Überdenken der Teile hat mir das Mannigfaltige nur faßlicher gemacht.

Gilt es bei der Schönheit, ein Ganzes mit einem Blick so zu umfassen, daß wir sowohl die Mannigfaltigkeit wie die Einheit, wenn auch beide nicht mit dem gleichen Grad der Deutlichkeit wahrnehmen, so muß der schöne Gegenstand eine bestimmte Größe haben, die die Erfüllung der beiden Forderungen ermöglicht. Mendelssohn zieht nun die bekannte damals viel zitierte Aristotelesstelle herbei, daß die Schönheit an ein bestimmtes Maß von Größe gebunden sei, macht aber von hier aus einen unglücklichen Sprung über Aristoteles wie über

Baumgarten hinaus, um unter dem Einfluß einer mißverstandenen Shaftesburystelle seinem Schönheitsbegriff eine ungehörige Erweiterung zu geben. Aus jener Stelle des Aristoteles, sagt er, haben seine Ausleger geschlossen, daß die Welt als Ganzes nach diesem Grundsatz aufhören müsse schön zu sein, und dies werde doch niemand behaupten wollen. Allerdings, meint er, ist dies unermeßliche All kein sichtbar schöner Gegenstand; denn nichts verdient diesen Namen, das nicht auf einmal klar in die Sinne fällt. Aber die Einbildungskraft vermag auch das Weltganze zu einem schönen Gegenstand zu machen: sie vermag jede Schönheit zwischen die gehörigen Grenzen gleichsam einzuschränken, indem sie die Teile des Gegenstandes so lange erweitert oder zusammenzieht, bis wir die erforderliche Mannigfaltigkeit auf einmal fassen können. Wenn nun die Einbildungskraft vermöge dieser ihrer Fähigkeit die Hauptteile in eben dem vortrefflichen Ebenmaß ordnet, wie Vernunft und Wahrnehmung lehren, daß sie außer uns geordnet sind: dann erlangt die Schönheit in der Einbildung die erforderliche Größe, die ihr in der Natur fehlt. Nur den Namen einer sichtbaren Schönheit hat Aristoteles den allzugroßen und allzukleinen Gegenständen abgesprochen. Diese Stelle ist dadurch bemerkenswert, daß es hienach doch eine objektive, reale auch für Gott, ja gerade für ihn allein wahrnehmbare Schönheit des Weltganzen giebt, die ja eben in dem vortrefflichsten Ebenmaß der Teile liegt — was Mendelssohn an einer anderen Stelle ausdrücklich leugnet. Sie ist noch nach anderer Seite bemerkenswert, sofern Mendelssohn hier von Baumgarten-Aristoteles zu Shaftesbury übergeht, dessen Lehre er ganz falsch deutet. Dieser Übergang zeigt sich schon an dem dithyrambischen Ton der Darstellung. Die eingehende Betrachtung der Teile der Welt und ihrer harmonischen Verknüpfung, fährt er fort, läßt in dem Weltganzen den höchsten Grad der Schönheit erkennen. Wenn man nur die allgemeine Verbindung der Weltkörper, ihre Lagen, Größen, Entfernungen, das Gerippe gleichsam des kopernikanischen Weltbaus betrachtet, da wird die Armut an Mannigfaltigkeit in dem Begriff des Ganzen erstaunliche Lücken lassen und die Harmonie nur auf wenige Gesetze der Natur hinauslaufen, nach welchen die Weltkörper in ihren Kreisen herumgeführt werden. Rufe dagegen alles, was dir von den einzelnen Teilen der Welt bekannt ist, in das Gedächtnis zurück, betrachte den Wurm, dessen Welt ein einziges Blatt ist, und den Menschen, den die ganze Erde in einen allzuengen Raum einschließt, kurz: überdenke alles, was die bloßen Augen und Ferngläser, Vernunft und Sinne von der Welt bekannt gemacht haben. Erwäge die Gründe, wonach die Mutmaßung von der ähnlichen Beschaffenheit der Weltkörper mehr als wahrscheinlich

wird; die uns veranlassen, unser Weltsystem in Myriaden von Fixsternen und unsere Wohnung hienieden in unzähligen Kugeln, die sich um jene in lichten Wirbeln drehen, vervielfältigt zu sehen; steige allgemach die Kette hinauf, die alle Wesen an den Thron der Gottheit befestigt: alsdann schwinge dich mit kühnem Fluge auf bis zum allgemeinen Verhältnis aller dieser Teile, zu dem unermeßlichen Ganzen, zu der allgemeinen Schönheit der Natur, wie er an einer anderen Stelle sagt: welch himmlische Wollust wird dich auf einmal überraschen! kaum wirst du dich in der betäubenden Entzückung fassen können! woher dieser unendliche Unterschied? was hat dein Gefühl geadelt und deinem Vergnügen diesen überschwenglichen Zuwachs verliehen? Ist es nicht die deutliche Wahrnehmung aller Teile, die in dem letzteren Falle vor der Empfindung des Ganzen hergegangen ist? Was Mendelssohn hier giebt, ist weniger Sache der Phantasie, wie er meint, als vielmehr des reflektierenden und abstrahierenden Verstandes und auf diesem Wege kann auch für die innere Anschauung nie ein übersichtliches, anschauliches Bild der Welt entstehen, dem das Prädikat schön in irgend einem Sinne beizulegen wäre. Die Stelle aus Shaftesbury, die Mendelssohn hier verwendet, ist der begeisterte Hymnus des Theokles auf die wunderbare Zweckmäßigkeit und Schönheit des Baus der Welt wie im Großen, so im Kleinsten (Moralists III, 1). Aber für Shaftesbury besteht die Schönheit eben in der Zweckmäßigkeit selbst und ist mit der Vollkommenheit identisch. Wir haben die Stelle ausführlich hergesetzt, um eine Probe des hymnusartigen Tons zu geben, den Mendelssohn nach dem Vorgang des Engländers in den Briefen über die Empfindungen so gerne anschlägt, zugleich weil sie vielfach an einzelne Jugendgedichte Schillers und an seine Briefe von Julius und Rafael erinnert.

Der Ort der Schönheitsempfindung liegt auch nach Mendelssohn in der verworrenen Vorstellung; nur soweit wir uns nicht zur völlig deutlichen Erkenntnis erheben, nehmen wir Schönheit wahr. D i e W a h r n e h m u n g d e r s e l b e n b e r u h t s o m i t a u f u n s e r e m U n v e r m ö g e n; wir ermüden, wenn unsere Sinne eine allzu verwickelte Ordnung aus einander setzen sollen. Wesen, die mit schärferen Sinnen begabt sind, müssen in unseren Schönheiten ein ekelhaftes Einerlei finden, und was uns ermüdet, kann ihnen Lust gewähren. Er, der alles Mögliche auf einmal übersieht, muß die Einheit im Mannigfaltigen durchaus verwerfen. Der Schöpfer hat kein Wohlgefallen am Schönen, ja er zieht es nicht einmal dem Häßlichen vor. Wir haben hier wieder ein Beispiel der mangelnden logischen Schärfe Mendelssohns vor uns: für die höchste Intelligenz existiert doch Schönheit und Häßlichkeit gar nicht mehr, da

diese Vorstellungen ja durchaus an die verworrene Erkenntnis geknüpft sind. Mendelssohn fährt fort: wohl aber hat Gott Wohlgefallen an der Vollkommenheit. Der wahre Endzweck der Schöpfung ist nicht die Schönheit der äußeren Form, sondern die Vollkommenheit. Das Gefallen an der Vollkommenheit gründet sich auf eine positive Kraft der Seele, ebenso wie das Gefallen an der Schönheit auf unser geistiges Unvermögen. Wenn es Wesen, die mit Vorstellungskraft begabt sind, natürlich ist, sich nach Vorstellungen zu sehnen, so ist es vernünftigen Wesen natürlich, nach solchen Vorstellungen zu streben, die in einander gegründet sind. Hierin liegt der mächtige Reiz, mit dem die Vollkommenheit alle Geister an sich zieht, und soweit eine positive Kraft über ihre Einschränkung erhaben ist, soweit ist das Vergnügen der Vollkommenheit über das Vergnügen der Schönheit hinweg. Man hat auch diese Ausführung, die Gott den Sinn für Schönheit abspricht, als Beweis besonderer Verirrung Mendelssohns hinstellen wollen. Und doch ist diese Auffassung nichts als eine logisch notwendige Konsequenz der Wolffischen Psychologie, speziell der Baumgartenschen Ästhetik, aber ebenso auch der Kantischen und Hegelschen Philosophie.

Über den Umfang und die Einteilung des Schönheitsbegriffs spricht sich Mendelssohn nirgends direkt aus, wohl aber finden sich an mehreren Stellen verschiedenartige Ansätze dazu. Wenn wir das Schöne zunächst in Naturschönes und Kunstschönes einteilen, so findet sich eine solche Klassifikation auch mehrfach bei Mendelssohn, prinzipiell in dem Exkurs, den er seinen Anmerkungen zu Lessings Laokoonentwurf beigefügt hat (Hempels Lessing Ausgabe VI, p. 192 ff.). Ferner unterscheidet er hier Schönheit als Schönheit im eigentlichen Sinne, worunter er nur die Schönheit der körperlichen Form versteht und Schönheit im weiteren, uneigentlichen — er sagt transzendentalen — Sinn, wozu er außer der geistigen Schönheit auch die der Farben und Töne rechnet. Sodann versucht er in dem Aufsatz: Zufällige Gedanken über die Harmonie der inneren und äußeren Schönheit eine weitere Einteilung in Schönheit der bloßen Form, die er als tote Schönheit bezeichnet und in Schönheit des Ausdrucks, die nur den lebenden Wesen zukommt; hieran reiht er sodann eine Klassifikation des Schönen nach der Erscheinung der Schönheit in der anorganischen Welt, der Pflanzengestalt, der Tiergestalt und des Menschen nach seiner Gesamterscheinung, und zwar unter dem eigenartigen Gesichtspunkt der Schönheit als Ausdruck der inneren Vollkommenheit. Eine Einteilung des Kunstschönen und der Künste versucht er, mit wenig Glück in der Ausführung, schon in den Briefen über die Empfindungen, dann eingehend in der Abhandlung: Über die Quellen und Verbindungen der schönen Künste und Wissen-

schaften und zuletzt in dem obengenannten Exkurs zu Lessings Laokoonentwurf. Natürlich finden sich bei zeitlich so entlegenen Arbeiten vielfach Widersprüche; auch können wir alle jene Versuche nicht gut in ein wohlgeordnetes System bringen, da bei dem skizzenartigen Charakter jener Arbeiten der Wert vielfach in Nebenausführungen liegt, die wichtiger sind als die systematische Einteilung.

Über das, was wir Naturschönheit nennen, findet sich bei Mendelssohn nichts. Der Sinn hiefür war damals überhaupt noch wenig entwickelt und auch die vielfachen Shaftesbury nachgebildeten Naturschilderungen dürfen uns über die Thatsache nicht täuschen, daß Mendelssohn gerade wie auch Klopstock keinen wirklichen Sinn hiefür besessen hat.

Wenn er in den Briefen über die Empfindungen nicht dem Weltganzen als solchem, sondern nur dem kompendiös abgekürzten Miniaturbild desselben, das wir uns mit Hilfe der reproduzierenden Phantasie und des reflektierenden und abstrahierenden Verstandes mühselig zustutzen, das Prädikat der Schönheit zugesteht, so kommt nach dem Exkurs zum Laokoonentwurfe dem Weltall als solchem die höchste objektive Schönheit zu. Das objektive Ideal, sagt er, ist das Maximum der Schönheit; die Natur hat es im ganzen Weltall erreicht und eben deswegen nicht in allen einzelnen Teilen erreichen können. Das Weltall ist die zusammengesetzteste Schönheit, und je zusammengesetzter eine solche ist, desto weniger kann jeder einzelne Teil das Ideal erreichen, das ihm zukäme, wenn er isoliert wäre. Die Rücksicht auf die Schönheit des Ganzen läßt die Schönheit des einzelnen zurücktreten. In obiger Stelle ist die Schönheit der Welt, die offenbar in der Ordnung und Symmetrie ihrer Teile besteht, eine wirkliche, objektive, auch für Gott, ja gerade für ihn allein völlig wahrnehmbare. Ist die Welt als Ganzes das Maximum der Schönheit, so ist damit von selbst gegeben, daß die Teile, als solche, in sehr verschiedenem Grade schön, ja selbst unschön und häßlich sein können. Die Frage ist freilich die, ob wir denn bei der ästhetischen Betrachtung einen einzelnen Teil für sich nehmen und von seinem Zusammenhang mit dem Ganzen absehen dürfen. Aber in der That sind ja nur diese fälschlich von ihm sogenannten Teile ein wirkliches, reales, selbständiges Ganze, und sein Weltganzes nur ein abstrakter Begriff. Mendelssohn führt für die Existenz des Unschönen und Häßlichen in der Natur ganz überflüssiger Weise noch einen weiteren Grund an: „auch war die Schönheit, sagt er, nicht die Hauptabsicht der Natur, und sie hat sehr oft der Vollkommenheit oder dem Guten und Nützlichen weichen müssen.“ Ist aber die Schönheit die in die Erscheinung tretende Vollkommenheit, so ist ein Widerspruch zwischen beiden gar nicht möglich; vielmehr, wo die größte Schönheit ist, ist

auch die größte Vollkommenheit und der Satz, daß die Schönheit in der Natur oftmals der Vollkommenheit habe weichen müssen, ist ein Widerspruch in sich selbst. Näher geht er auf diesen für das System so mißlichen Punkt ein in dem trefflichen Aufsatz über die Harmonie der inneren und äußeren Schönheit (Ges. Schr. IV, 1 p. 46 f.). Es ist das die weitaus bedeutendste unter seinen kleinen Abhandlungen, überaus reich an fruchtbaren Gedanken. Er unterscheidet hier Naturmaschinen und Kunstmaschinen. Bei jenen steht das Innere und Äußere, Materie und Form stets in der genauesten Verbindung; bei den Werken der Kunst ist dies nicht der Fall. Die Materie verhält sich bei den letzteren nur leidend und der Künstler drückt ihr durch eine fremde Kraft eine ihr gleichgültige Form ein, während die Natur durch innere Kraft die Materie in die gehörige Form bringt. Bei den Werken der Natur läßt sich somit vermöge dieser Harmonie des Inneren und Äußeren von dem einen auf das andere schließen, doch auch hier nicht immer und nicht mit Sicherheit. Warum nicht? Über diesen so wichtigen Punkt, über die Frage, worin denn der Grund dieser häufigen Disharmonie zwischen Innerem und Äußerem liegt, giebt er keine klar verständliche Antwort. Da die Güte etwas Objektives ist, sagt er, bei der Schönheit aber viel Subjektives mitunterläuft, so kann diese Harmonie nicht vollständig sein. Was heißt hier Subjektives? Wenn er fortfährt: mancher Gegenstand kann Schönheit lügen, mancher seine Schönheit zu sehr verbergen, so ist das keine Antwort auf unsere Frage, sondern nur eine nochmalige Konstatierung einer Thatsache. Nachdem er so das Kunstschöne von seinem Standpunkt aus — der Schönheit als Ausdruck der inneren Vollkommenheit — als unbrauchbar bei Seite geschoben, geht er über zur Untersuchung des Naturschönen, wiefern hier ein Ausdruck innerer Vollkommenheit vorliegt. Er macht nun hier die ganz glückliche Einteilung in Schönheit der Form und Schönheit des Ausdrucks. Eine Naturmaschine, sagt er, ist in zweifacher Hinsicht der Schönheit fähig: 1) als Form, 2) als Ausdruck; als Form, insoweit sie sich in Linien und Flächen endigt, die sowohl in Ruhe durch Wendung und Farbe, als zum Teil ohne Bewegung an und für sich betrachtet, schön, reizvoll, erhaben u. s. w. sein können. Man kann dies die tote Schönheit der Naturmaschine nennen. Sie kommt natürlich auch den Gebilden der anorganischen Natur zu; indes Mendelssohn berührt diesen Punkt gar nicht: offenbar, weil auch hier so wenig wie bei dem Kunstschönen die Schönheit als Ausdruck der inneren Vollkommenheit gefaßt werden, ja überhaupt von keinem Gegensatz von Innerem und Äußerem, sondern nur von Materie und Form die Rede sein kann. Daß er schon hier nur an

die Formschönheit innerhalb der organischen Natur gedacht hat, scheint daraus hervorzugehen, daß er die Schönheit der Form auch in der Bewegung sich kundthun läßt, wofern er nicht etwa dabei an die Bewegung des Wassers, des Windes ꝛc. gedacht hat. In noch höherem Grade kommt die Schönheit der Form den Gebilden der organischen Natur zu. Mendelssohn wendet sich nun vor allem diesen zu. Hier, wo wir auf das Gebiet der Empfindung und des Bewußtseins übertreten, und wo wirklich ein Gegensatz zwischen Innerem und Äußerem und auf der höchsten Stufe zwischen Geist und Körper vorhanden ist, muß sich zeigen, ob das Innere in der That die formgebende Kraft für das Äußere und die Schönheit nur die äußere Erscheinung der Vollkommenheit ist. Wir stehen hier vor der bekannten Klippe des Systems: ist die Schönheit der Form der adäquate Ausdruck der inneren Tüchtigkeit? oder ist die Schönheit des Ausdrucks etwas für sich Bestehendes, von der Formschönheit Unabhängiges? und ist etwa nur die Schönheit des Ausdrucks die adäquate Erscheinung der inneren Tüchtigkeit und die Formschönheit nur ein zufälliges Accidenz? — Mendelssohn geht zunächst näher auf die Schönheit des Ausdrucks ein. Da das Äußere der Naturmaschinen, sagt er, ein natürlicher Ausdruck des Inneren ist und die guten und bösen Eigenschaften, die Vollkommenheiten und Mängel der Dinge sichtbar macht, so machen diese auch in dieser Betrachtung einen angenehmen oder widrigen Eindruck, erregen Gefallen oder Mißfallen, sind schön oder häßlich. Dann geht er über auf die Erscheinung dieser Schönheit in den Pflanzenformen, den Tiergestalten und zuletzt in der geistig-leiblichen Gesamterscheinung des Menschen. Wenig glücklich legt er also für seine Einteilung aus der Schulerinnerung die bekannten sogenannten drei Naturreiche zu Grunde. Die lebendigen Schönheiten, sagt er, sind von verschiedener Art: 1) die organischen oder sinnlichen Merkmale, welche die innerlichen, organischen Vollkommenheiten natürlich ausdrücken z. B. die äußerlichen Kennzeichen von Gesundheit der Pflanze, von ihrer Fähigkeit zu Wachstum, Nahrung und Fortpflanzung; 2) die tierische Schönheit, oder die sinnlichen Merkmale der inneren tierischen Vollkommenheiten, wie der Empfindung, der Willkür und des Naturtriebs; 3) menschliche oder geistige Schönheiten d. h. sinnliche Merkmale, welche Vernunft, Freiheit des Willens, Empfindsamkeit, Sittlichkeit und die übrigen Eigenschaften eines vernünftigen Wesens auf eine natürliche Weise ausdrücken. Daß nun Gesundheit und Fortpflanzungsfähigkeit Ausdruck der inneren Vollkommenheit der Pflanze ist, darüber kann kein Zweifel sein; aber leider macht dies nicht die Schönheit der Pflanze aus, wenn es allerdings auch mit dazu beiträgt. Ähnlich verhält es sich mit den „sinnlichen

Merkmalen der inneren tierischen Vollkommenheiten.“ Anders allerdings steht es mit der Schönheit des Ausdrucks beim Menschen; hier ist wirklich eine solche im Unterschied von der Schönheit der Form vorhanden; nur gilt es, dies näher zu bestimmen, als es Mendelssohn in seiner Skizze gethan hat. Richtig setzt er die Schönheit des Menschen in die Verbindung und Vereinigung aller dieser Schönheiten. Denn da in der Natur überall in der höheren Stufe die niedere mit enthalten ist, so muß auch in der Schönheit des Menschen neben der allen Naturwesen gemeinsamen Schönheit der Form auch die der Pflanzen- und Tiergestalt sich offenbarende des Ausdrucks mit enthalten sein. Hier begegnen wir nun aber dem oben schon berührten Mißstand. Während nach dem System die Schönheit überhaupt und also in erster Linie die Schönheit im eigentlichen engeren Sinne der adäquate Ausdruck der Vollkommenheit ist, haben wir hier zwei Arten von Schönheit, eine eigentliche Schönheit des Ausdrucks der inneren Vollkommenheit und daneben eine Schönheit der Form. Die Frage, in welcher Weise sich die innere Vollkommenheit in der äußeren Form, und in welcher im Ausdruck spiegle d. h. die Frage nach dem Verhältnis beider Arten von Schönheit zu einander hat Mendelssohn natürlich nicht zu beantworten vermocht; doch hat er sie ins Auge gefaßt. Er sagt: zwischen der toten und lebendigen Schönheit findet abermals eine Harmonie statt, insoweit die Natur die innere Vollkommenheit des Lebens meist durch schöne Formen, Farbe und Bewegung zu erkennen zu geben pflegt. Jedoch finden auch hier häufige Ausnahmen statt. Leider stoßen diese Ausnahmen den ganzen Grundsatz des Systems um. — Indes trotz mancher Unklarheit und Inkonsequenz in der Ausführung unserer Abhandlung muß doch die Unterscheidung von der Schönheit der Form und Schönheit des Ausdrucks als ein Fortschritt bei dem damaligen Stand der ästhetischen Forschung bezeichnet werden.

Auf dem Ausdruck vor allem beruht die individuelle, charakteristische Erscheinung der Schönheit, wie auf der bloßen Form die mehr typische Schönheit. Mendelssohn konnte von hier den Übergang zu der Unterscheidung der charakteristischen Schönheit und der Idealschönheit machen. In der That handelt er auch im unmittelbaren Anschluß an seine Ausführung über die Schönheit des Ausdrucks von der individuellen, charakteristischen Erscheinung derselben, doch in einer Weise, daß er sich der prinzipiellen Wichtigkeit der Sache nicht recht bewußt geworden zu sein scheint. Einmal macht er den Übergang ohne logischen Zusammenhang, so daß er offenbar die hervorstechende Bedeutung des Ausdrucks für die reale Erscheinung der Schönheit nicht recht erkennt; sodann wirft er, wie so oft, die subjektive und objektive Seite der

Sache, so hier Schönheit und Geschmack auf eine schwer lösbare Weise untereinander. Er legt zunächst die subjektive Seite, die individuelle Verschiedenheit des Geschmacks seiner Ausführung zu Grunde, worauf wir später besonders zurückkommen werden. Doch vermögen wir das, was auf die Schönheit an sich geht und sich aus der subjektiven Fassung in die objektive übertragen läßt, herauszuschälen. Es giebt kein absolutes Ideal der Schönheit, sagt er, sondern jedes Subjekt erfordert nach dem Maß seiner Kräfte und Fähigkeiten ein anderes, das ihm entspricht. Hienach also wäre die Verschiedenheit der Schönheitserscheinung oder des Ideals, wie er sagt, lediglich durch die Verschiedenheit des Geschmacks bedingt. Ein absolutes Ideal, fährt er fort, würde alle oben angeführten Schönheiten in dem höchsten Grade und in der vollkommensten Übereinstimmung verbinden. Dies ist so wenig möglich, als daß sich ein Körper mit der allergrößten Geschwindigkeit oder nach allen Richtungen zugleich bewege. Wie also der Geschmack individuell verschieden ist, so muß es nach seiner Ansicht auch verschiedene den verschiedenen Geschmacksrichtungen entsprechende Ideale geben. Die charakteristische Verschiedenheit, die Individualität eines jeden Ideals besteht nach ihm in der verschiedenen eigenartigen Mischung von toten und lebendigen Schönheiten, sonach von Schönheit der Form und des Ausdrucks, in der Art, daß ein bestimmter Zug oder, wie er sagt, ein bestimmter Ausdruck des Guten hervorsticht und den individuellen Charakter des betreffenden Ideals bestimmt. Er führt dies nun an der plastischen Kunst der Griechen näher aus. Wir möchten wünschen, daß er es an einem noch geeigneteren und seinem Verständnis näher liegenden Gegenstande, etwa an einem tragischen Helden Shakespeares gethan hätte. Indes das was er meint, ist doch auch hier, wo er von Winkelmann borgt, völlig klar durchgeführt. Im Herkules, sagt er, wird der Ausdruck der Kraft den Hauptcharakter ausmachen; im Jupiter die Majestät, in der Venus die Wollust, in der Minerva die Weisheit u. s. w.; alle übrigen Schönheiten oder sinnlichen Ausdrücke des inneren Guten haben eine Beziehung auf diesen Hauptcharakter und sind ihm untergeordnet. Die charakteristische Schönheit besteht somit nach ihm darin, daß ein Zug, der den Charakter des betreffenden Ideals bestimmt, hervorgehoben und alle anderen Züge diesem Hauptzuge dienend und ihn näher bestimmend untergeordnet werden. Aber aus den angeführten Beispielen, wie aus seiner Fassung geht hervor, daß ihm im Grunde doch mehr die typische als wahrhaft charakteristische, auf dem individuellen Ausdruck des Inneren beruhende, Schönheit vorschwebt. Jedenfalls hat er die prinzipielle Wichtigkeit und Tragweite seiner Unterscheidung von Formschönheit und Schönheit des

Ausdrucks, und in der Kunst von idealem und charakteristischem Stil nicht recht erkannt und seine Gedanken leider nicht weiter entwickelt. Er macht allerdings später in den Anmerkungen zum Laokoonentwurf gegen Lessing, der den Künstler im Gegensatz zum Dichter einseitig auf die Darstellung des Schönheitsideals beschränken will, das Recht auf Darstellung dessen, was wir charakteristisch nennen, selbst des Häßlichen wie des Lächerlichen geltend; ja er greift als Beispiel gerade einen der extremsten Vertreter des charakteristischen Stils Hogarth heraus. Aber zu einer prinzipiellen Fassung und Scheidung beider Schönheits- und Stilgattungen ist er auch hier nicht vorgeschritten. Allein wenn wir bedenken, daß wir eine Jugendarbeit vor uns haben und daß Mendelssohn auf diesem Gebiete, etwa von Winkelmann abgesehen, noch gar keine Vorarbeit vorfand, werden wir das, was er giebt, höchst bedeutend finden, und es bedauern, daß er diese fruchtbaren Keime später nicht weiter entwickelt hat, wie ihm das seine eingehendere Beschäftigung mit Sophocles und gleichzeitig mit Shakespeare, die wenige Jahre später fällt, wohl möglich gemacht hätte.

Der Reiz oder die Grazie.

Neben dem allgemeinen Begriff der Schönheit behandelt Mendelssohn noch als besondere Arten: den Reiz oder die Grazie, das Erhabene und das Naive.

Der Begriff des Reizes, sagt man bei uns (Hettner, Danzel-Guhrauer, Kannegießer, der Herausgeber von Lessings Laokoon in Hempels Ausgabe), sei zuerst von Home in die Ästhetik eingeführt worden. Von hier läßt ihn Guhrauer (noch in der letzten Ausgabe der Lessingbiographie) direkt von Lessing entlehnt werden; die übrigen nehmen die Vermittlung Mendelssohns an. Wir haben oben die erste Einführung dieses Begriffs unter dem Namen des Artigen durch Breitinger festgestellt und wollen jenen oberflächlichen Behauptungen gegenüber seine Geschichte weiter verfolgen. Ob Mendelssohn die Stelle bei Breitinger gekannt, ist nicht nachzuweisen; jedenfalls ist es nicht die Quelle, aus der er geschöpft hat; noch weniger aber Home, an den Hettner und Kannegießer denken; auch Lessing hat nicht aus Home geschöpft, wie Guhrauer meint, sondern direkt aus Mendelssohn, dessen früheste Definition er angenommen und stets festgehalten hat. Mendelssohn nennt Home nirgends, kennt ihn wohl gar nicht. Jedenfalls ist seine Darstellung der Grazie von der Homes wesentlich verschieden; zudem hat Mendelssohn seinen Begriff und seine Definition des Reizes vor Home, dessen Werk 1762—1765 erschien, in den Briefen über die

Empfindungen (1754/55) aufgestellt. Er definiert Brief 11, Schluß den Reiz als die wirkliche oder nachgeahmte Schönheit in der Bewegung. In der Anmerkung dazu (erste Ausgabe 1755) sagt er: „Hier giebt Palämon in wenig Worten einen deutlichen Begriff vom Reize, ein Wort, dessen Bedeutung sonst sehr schwankend zu sein pflegt. Man sagt selten: eine reizende Blume, ein reizendes Gebäude, wohl aber eine reizende Geberde, reizender Gestus, reizende Miene, reizende Wendung u. s. w. In allen diesen Fällen findet die Linie der Schönheit (er meint hier die Hogarthsche Schönheitslinie) statt, aber sie entsteht nicht auf einmal, sondern sie wird nach und nach durch die Bewegung gezeichnet. Die Maler drücken den Reiz durch eine flammigte Linie aus, mit welcher unsere Einbildungskraft allezeit den Begriff einer Bewegung verbindet.“ Allerdings, meint er, gebrauche man im gewöhnlichen Leben das Wort Reiz oftmals gleichbedeutend mit Schönheit, aber dies sei ein Mißbrauch, weil die Bedeutung des Wortes bisher unbestimmt gewesen. Sache des Weltweisen sei es, für jedes Wort eine bestimmte Bedeutung festzusetzen. So viel ist nach dieser Stelle klar, daß Mendelssohn die Fixierung und die Einführung dieses Begriffes in Deutschland sich zueignet. Auch die Frage, ob er diesen Begriff selbst gefunden oder entlehnt habe, läßt sich mit voller Sicherheit entscheiden. Aus jener Stelle, wo er ausdrücklich auf die Hogarthsche „Linie der Schönheit oder des Reizes“ Bezug nimmt, ergiebt sich, daß er den Begriff von Hogarth entlehnt hat. Eine Vergleichung mit dessen „Analyse der Schönheit“ bestätigt dies vollauf. Das Werk war 1753 von Mylius, dem Freunde Lessings, übersetzt bei Voß, dem Verleger Lessings und Mendelssohns, erschienen. Das Verdienst des letzteren besteht nur darin, daß er dem Begriff, den Hogarth auf Malerei und Skulptur beschränkt hatte, eine allgemeinere Bedeutung vindiziert. Der geschichtliche Hergang ist nach dem bisherigen folgender: Zuerst (1740) führt Breitinger den Begriff in Deutschland ein und verwendet hiefür das Wort Artigkeit. Indes dies blieb, wie es scheint, unbeachtet. 1755 führt nun Mendelssohn den Begriff von Hogarth aus aufs neue ein, fixiert ihn als Schönheit der Bewegung überhaupt und braucht dafür das Wort Reiz; letzteres Wort behält er von da an bei, verwendet aber daneben in der späteren Rezension der Abhandlung über das Naive den Ausdruck Grazie. Lessing entlehnt den Begriff direkt von Mendelssohn und verwendet hiefür stets das Wort Reiz. Schiller endlich in seiner bekannten Abhandlung über Anmut und Würde, deren Titel genau der Überschrift des 11. Kapitels der Elements of Criticism von Home: Dignity and Grace nachgebildet ist, führt dafür den Ausdruck Anmut ein.

Mendelssohn kommt noch dreimal auf den Begriff des Reizes zurück: in der Anmerkung zu der späteren Rezension der Briefe über die Empfindungen (Anm. m); dann in dem Exkurs zu dem Laokoonentwurf und zuletzt in der dritten Rezension der Abhandlung über das Erhabene und Naive. Die erste Stelle ist ein Zitat aus Diction. encycl. Art. Grace par Mr. Watelet und beschränkt den Begriff des Reizes ebenfalls auf die körperliche Bewegung, giebt somit nichts Neues. Ähnlich steht es mit der Laokoonstelle. Auch hier definiert Mendelssohn den Reiz als Schönheit der Bewegung; zugleich versucht er eine wenig glückliche Erklärung des Wortes. Diese Schönheit, sagt er, erregt in uns das Verlangen, sie wiederholt zu sehen, reizt uns somit zur Aufmerksamkeit. — Von ganz besonderer Wichtigkeit ist für uns natürlich die Stelle in der Abhandlung über das Naive, da eben sie einerseits die angebliche Entlehnung von Home, andererseits die erste Einführung des Begriffes in Deutschland bezeugen soll. Die Stelle lautet: „Die Grazie oder die hohe Schönheit in der Bewegung ist gleichfalls mit dem Naiven verbunden, da die Bewegungen des Reizenden natürlich, leicht fließend und sanft auf einander hinweggleiten und ohne Vorsatz und Bewußtsein zu erkennen geben, daß die Triebfedern der Seele, die Regungen des Herzens, aus welcher diese freiwilligen Bewegungen fließen, ebenso ungezwungen spielen, ebenso sanft übereinstimmen und ebenso kunstlos sich entwickeln. Daher ist auch allezeit die Idee der Unschuld und der sittlichen Einfalt mit der hohen Grazie verbunden." Wenn er hier statt Reiz Grazie sagt, so mag dies Zufall sein; vielleicht genügte ihm für den so erweiterten Begriff die erstere Bezeichnung nicht mehr recht. Wichtiger ist die Erweiterung des Begriffes auf das geistige Gebiet, sofern er jetzt die Grazie als den Ausdruck der inneren geistigen Harmonie in der äußeren Bewegung, speziell wohl, wie in der frühesten Stelle, in Mienen und Gesten, faßt. Als wesentliches Merkmal erscheint ihm die Naivetät d. h. das Natürliche, das Unbewußte, Unbeabsichtigte dieses Ausdrucks. Aber nicht jeglichem Ausdruck des Inneren kommt der Charakter der Grazie zu, sondern nur dem der Unschuld und sittlichen Einfalt. Daß diese Fassung des Begriffs Grazie sich aufs engste berührt mit der Fassung Schillers in seinem bekannten Aufsatze, liegt auf der Hand. Wieweit auch mit Home, den er damals (1771) jedenfalls kennen konnte, ergiebt sich aus einer Vergleichung mit dem betreffenden Abschnitt der Elem. of Crit. Dieser ist einer der weitaus dürftigsten bei Home; er beträgt in meiner Ausgabe (6. Aufl., Edinburg 1785) nur stark 3 Seiten. Anmut, lehrt Home, wird nur von den Wahrnehmungen des Gesichtssinnes gesagt; uneigentlich gebrauchen wir das

Wort auch vom Gehör, wenn wir von einer anmutigen Musik sprechen. Sie ist ferner nur eine Eigenschaft des Menschen und kommt nur der Bewegung zu, wie sie in Reden, Blicken, Geberden und Veränderungen des Ortes sich zeigt. Indes den letzteren kommt das Prädikat Anmut nicht im strengen Sinne, sondern nur das der Leichtigkeit und Feinheit (elegance) zu. Anmut im eigentlichen Sinne kann somit nur den Bewegungen des Gesichtes, somit dem Ausdruck des geistigen Lebens in den Mienen zugesprochen werden. Als das Innere aber, dessen Ausdruck er anmutig nennt, bezeichnet er die Würde. Anmut ist somit nach ihm der Ausdruck der Würde in den Mienen verbunden mit Feinheit und Leichtigkeit der Bewegung. Der Ausdruck anderer Eigenschaften des Geistes kann den Charakter der Anmut verstärken, ist aber nicht dazu erforderlich. Vergleichen wir nun beide Fassungen, so haben sie das gemein, daß nach beiden Anmut der Ausdruck eines Inneren, vorzugsweise in den Mienen, sekundär aber auch in der ganzen Bewegung und Haltung des Menschen ist. Indes dies war schon in Mendelssohns erster Fixierung des Begriffs in den Briefen über die Empfindungen enthalten. In der näheren Fassung des Begriffs gehen beide auseinander: nach Home ist Anmut der Ausdruck innerer Würde, nach Mendelssohn vor allem der Unschuld und der sittlichen Einfalt. So geht denn auch Home in seiner Untersuchung vom Begriff der Würde aus, Mendelssohn von dem des Naiven und Natürlichkeit und Einfalt ist letzterem ein wesentlicher Zug der Grazie. Und während Home seinen Begriff auf den Ausdruck des Gesichtes beschränkt und der übrigen Haltung und Bewegung nur das Prädikat des Leichten und Gefälligen zugesteht und ihr nur eine sekundäre, unterstützende Stellung zuweist, findet Mendelssohn die Grazie nicht allein in dem freien Spiel der Mienen, sondern in der gesamten Haltung und Bewegung des Menschen. So viel steht fest: 1) von Entlehnung kann keine Rede sein; 2) die Fassung des Begriffs bei Mendelssohn ist richtiger und inhaltsreicher als bei Home; 3) Lessing hat den Begriff und die genauere Definition von Mendelssohn und nicht von Home entlehnt; 4) Schiller schließt sich in seiner bekannten Abhandlung des gleichlautenden Titels ungeachtet an Mendelssohn und nicht an Home an. — Wir glauben hiemit die Frage über die Geschichte des Begriffs Reiz oder Anmut in Deutschland bis auf Schiller endgültig erledigt zu haben.

Das Erhabene.

Außer dem Begriff der Grazie behandelt Mendelssohn noch den des Erhabenen und des Naiven in seinen „**Betrachtungen über das Erhabene und das Naive in den schönen Wissenschaften**“ (Bibl. d. sch. W. II, 2 St.). Die auffallende Zusammenstellung dieser zwei Begriffe erklärt sich aus der Entstehung dieser Arbeit, die eine lange Vorgeschichte hat. Er schrieb zuerst eine kleine Abhandlung über das Naive, fand dann, daß seine Definition desselben auch auf das Erhabene passe, und sah sich dadurch veranlaßt, auch das letztere in den Kreis seiner Untersuchung zu ziehen[1]. Er faßt somit erhaben und naiv durchaus nicht als Gegensatz. Erst als die Abhandlung bereits gedruckt war, bekam er durch Lessing das Buch von Burke: „A philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautifull“ in die Hand. Die ursprüngliche Abhandlung ist somit vollständig sein eigenes Werk. Benützt hat er die damals so hochgestellte Schrift des Pseudolongin und er müht sich hier wie noch drei Jahre später in der Rezension von Curtius Abhandlung über das Erhabene (Litt. Brief 146 f.) ab, seine Definition mit der von Longin in Übereinstimmung zu bringen. Die Schrift von Burke machte einen solchen Eindruck auf ihn, daß er sie nicht nur mit zahlreichen Bemerkungen für Lessing versah, sondern auch einen Entwurf anfertigte, wie er jetzt seine eigene Abhandlung umarbeiten würde (beides abgedruckt in dem Leben Lessings von seinem Bruder Karl, Theil II, p. 201 f.). Eine Umarbeitung nahm er vor für die Sammlung seiner philosophischen Schriften, ganz besonders für deren zweite Auflage; er hat dabei von jenem Entwurf mit seinen einschneidenden Änderungen ganz abgesehen, sonst allerdings Burke vielfach berücksichtigt. Die Abhandlung liegt uns so in drei Rezensionen vor, von denen nur die erste, als sein eigenstes von Burke unbeeinflußtes Werk und die dritte, als seine letzte endgültige Fassung, für uns in Betracht kommt. Als Grundlage der Darstellung hat natürlich die erste zu dienen; die Änderungen, die er unter dem Einfluß von Burke vorgenommen, sind besonders beizufügen; wo er aber nur eine Erweiterung seiner eigenen Grundgedanken giebt, beziehen wir sie gleich in die erste Darstellung mit ein.

Er geht in der ursprünglichen Abhandlung aus von der Baumgartenschen Definition des Wesens der schönen Künste als dem sinnlichen

---

[1] Vergl. Nicolai an Lessing 14. Mai 1757; Mendelssohn an Lessing 3. Juni und 1. Juli; Lessing an Mendelssohn 6. Juli; Mendelssohn an Lessing 4. Aug.; Lessing an Mendelssohn 11. Aug.; Mendelssohn an Lessing 25. Okt.; Lessing an Mendelssohn 21. Jan. 1758 (?) und 18. Febr. 1758.

Ausdruck der Vollkommenheit. Erhaben, sagt er, nennt man jede Eigenschaft eines Dings, wenn sie durch ihren außerordentlichen Grad der Vollkommenheit Bewunderung zu erregen fähig ist. Das Wesen des Erhabenen besteht somit in einem außerordentlichen Grad der Vollkommenheit und die ihr eigentümlich zukommende Wirkung ist die Bewunderung. In diesem Sinne, sagt er, braucht man das Wort erhaben auch in den abstraktesten Wissenschaften. Man nennt Gott das erhabenste Wesen, man nennt eine Wahrheit erhaben, die irgend ein sehr vollkommenes Wesen als Gott, die Welt und die menschliche Seele angeht, oder zu deren Erfindung sehr viel Nachdenken und Anstrengung des Geistes gehört. Daher wird das Erhabene in den schönen Künsten und Wissenschaften in dem sinnlichen Ausdruck einer solchen Vollkommenheit, die Bewunderung erregt, bestehen müssen. In der späteren Rezension macht er erst einen weiten Umweg, um zuletzt bei derselben Definition anzugelangen. Dieser einleitende Teil ist derjenige der Abhandlung, der die einschneidendste Änderung erfahren hat. — Hier geht er aus von dem auch von Burke aufgenommenen Aristotelischen Satze, daß das eigentlich Schöne seine bestimmten Grenzen der Größe habe, die es nicht überschreiten dürfe. Wenn der Umfang des Gegenstandes, fährt er fort, nicht auf einmal in die Sinne fallen kann, so hört er auf, schön zu sein, und wird ungeheuer oder übermäßig groß in der Ausdehnung. Die Empfindung, die alsdann erregt wird, ist zwar von gemischter Natur; sie hat aber für wohlerzogene Gemüter, die an Ordnung und Symmetrie gewohnt sind, etwas Widriges, indem die Sinne endlich die Grenzen wahrnehmen, aber nicht ohne Beschwerlichkeit umfassen und in eine Idee verbinden können. Verschwinden die Grenzen dieser Ausdehnung endlich für die Sinne ganz, dann entsteht das Sinnlichunermeßliche — ein Ausdruck, den er von Burke entlehnt hat. Die Sinne schweifen umher die Grenzen zu finden und verlieren sich ins Unermeßliche. Als Beispiele führt er neben dem großen Weltmeer seltsamer Weise auch die Ewigkeit an. Die Wirkung ist zuerst ein Schauern, das uns überläuft und dann etwas dem Schwindel Ähnliches, das uns oft nötigt die Augen von dem Gegenstande abzuwenden. Diese Empfindung ist vielfach überaus reizend, manchmal aber auch beschwerlich. — Wir stehen mit diesem Gedankengang ganz auf Burkeschem Boden; weiter ausgeführt hat er dies in der Rhapsodie, wo sich überhaupt der Einfluß Burkes am stärksten zeigt. Auch die Kunst, fährt er fort, sucht das Sinnlichunermeßliche nachzuahmen, und diese Nachahmung nennt man das Große schlechtweg; es ist das nicht eine beschränkte Größe, sondern eine, die grenzenlos scheint und ein angenehmes Schauern zu erwecken im stande ist.

Da das eigentlich Unermeßliche sich in der Nachahmung nicht wiedergeben läßt, so bedient man sich des Kunstgriffs, nach gleichen Zwischenständen des Raums und der Zeit einen einzigen Eindruck unverändert, einförmig sehr oft zu wiederholen. Die Sinne nehmen dann keinen symmetrischen Gang, keine Regel der Ordnung wahr, nach der sie das Ende dieser Wiederholung vermuten könnten und sie geraten dadurch in eine Unruhe, die dem Schauer des Unermeßlichen nahe kommt. Mendelssohn entlehnt, um dies zu illustrieren, ein Beispiel aus Burke: einen geraden Säulengang, dessen Säulen einander völlig ähnlich sind, und in gleichen Zwischenräumen von einander abstehen. Ein solcher Säulengang hat etwas Großes, das alsbald verschwindet, wenn die Einförmigkeit unterbrochen und an gewissen Stellen etwas Hervorstehendes angebracht wird. Außer dem Unermeßlichen der Größe giebt es noch ein Unermeßliches der Stärke oder der unausgedehnten Größe, das mit jenem ähnliche Wirkungen hat. Die Macht, das Genie, die Tugend gehören hieher. Auch dies Unermeßliche erregt eine schauervolle Empfindung, hat aber dabei den Vorzug, daß es nicht durch ermüdende Einförmigkeit zuletzt in Sättigung und Ekel endet, wie dies bei dem anderen zu geschehen pflegt. Denn es hat ebenso viel Mannigfaltigkeit wie Größe und der Gegenstand als solcher erregt ein unvermischtes Vergnügen, daher die Seele ihm mit so viel Begierde nachhängt. Man nennt gewöhnlich dies unausgedehnt oder intensiv Große das Starke und das Starke in der Vollkommenheit ist das Erhabene. Somit ist jedes Ding, das dem Grade seiner Vollkommenheit nach unermeßlich ist oder scheint, erhaben. In den schönen Künsten und Wissenschaften wird die sinnlich vollkommene Vorstellung des Unermeßlichen groß, stark oder erhaben sein, je nachdem die Größe eine Ausdehnung und Menge oder einen Grad der Kraft oder einen Grad der Vollkommenheit betrifft. Die Empfindung, die das Erhabene hervorbringt, ist eine zusammengesetzte. Die Größe fesselt unsere Aufmerksamkeit, und da es die Größe einer Vollkommenheit ist, so hält die Seele mit Wohlgefallen an diesem Gegenstand fest; die Unermeßlichkeit erregt einen süßen Schauer, der uns ganz durchströmt; die Mannigfaltigkeit verhütet alle Sättigung und beflügelt die Einbildungskraft immer weiter und weiter zu dringen. Alle diese Empfindungen fließen in der Seele zu einer einzigen zusammen, die wir Bewunderung nennen. Das Erhabene läßt sich somit, seiner Wirkung nach betrachtet, definieren als das sinnlich Vollkommene in der Kunst, das Bewunderung zu erregen im stande ist. So sind wir also auch auf diesem Umwege über den englischen Burke wieder auf Baumgartenschem Grund und Boden angelangt.

In der Rhapsodie analysiert er die Momente des Erhabenen noch genauer. Unsere Empfindung bei der Wahrnehmung des Großen, Starken und Erhabenen, lehrt er hier, ist aus Lust und Unlust zusammengesetzt. Die Größe des Gegenstandes gewährt uns Lust, aber unser Unvermögen seine Grenzen zu fassen vermischt diese Lust mit einiger Bitterkeit, die sie allerdings nur um so reizender macht. Bei dem Sinnlichunermeßlichen, das keine Mannigfaltigkeit bietet, überwiegt zuletzt die Unlust; dagegen bei dem Unermeßlichen der Stärke, wie bei der Größe des Genies, der Tugend, wo die Mannigfaltigkeit der Größe gleichkommt, überwiegt die Lust, und die Unlust, die mit dieser Betrachtung verknüpft ist, gründet sich nur auf unsere Schwachheit; daher gewähren sie ein unaussprechliches Vergnügen, dessen die Seele nie satt werden kann. Auch die Betrachtung der göttlichen Vollkommenheit ist mit Unlust über unsere eigene Unvollkommenheit verknüpft und dies Bewußtsein drückt uns in den Staub zurück. Aber das Entzücken über jene Unendlichkeit und das Mißvergnügen über unser eigenes Nichts vermischen sich in eine mehr als wollüstige Empfindung, in ein heiliges Schauern. — Indem Mendelssohn hier die beiden Momente in der Empfindung des Erhabenen, das positive und negative, die Lust und die Unlust auf Grund der Burkeschen Anregung gleichmäßig betont, kommt er der späteren Kant-Schillerschen Auffassung näher, als selbst Kant in seiner Schrift über das Schöne und Erhabene, die Brandis sehr mit Unrecht über die Mendelssohnsche Abhandlung stellt.

Gegenstand der Bewunderung nun, fährt er fort, ist eine jede Vollkommenheit, die durch ihre Größe unsere Erwartung von ihr übertrifft oder gar alles übersteigt, was wir uns Vollkommenes denken können. So der Entschluß des Regulus nach Karthago zurückzukehren, die unvermutete Aussöhnung des August mit Cinna. Die allerentzückendste Bewunderung aber erregen die Eigenschaften des allerhöchsten Wesens, die wir in seinen Werken bemerken. Nach dieser grundlegenden Erörterung geht er auf die verschiedenen Gattungen des Erhabenen näher ein. Die Bewunderung in den Werken der schönen Künste und Wissenschaften gilt entweder dem Gegenstand selbst, oder dem großen Talent des Künstlers. Das Erhabene zerfällt somit in zwei Hauptgattungen: das Erhabene des Gegenstands, und das Erhabene der Darstellung.

Zuerst handelt er von dem Erhabenen des Gegenstands. Vollkommenheiten des äußeren Zustandes wie Reichtum, Pracht, Ansehen und Gewalt ohne Verdienst verdienen keine Bewunderung, sind demnach mit Longin vom Erhabenen auszuschließen. Höher stehen die körperlichen Vollkommenheiten, wie ungemeine Leibesstärke ohne Tapferkeit,

schöne Leibesgestalt und schöne Gesichtsbildung, deren Züge keinen sonderlichen Geist verraten. Sie können zwar einen geringen Grad von Bewunderung erregen, müßten demnach nach Mendelssohns Definition auch etwas Erhabenes an sich haben, was er selbst wohl nicht glaubt. Somit kommt der Charakter des Erhabenen einzig den Vollkommenheiten des Geistes zu. Ein großer Verstand, große und ungemeine Gesinnungen, eine glückliche Einbildungskraft, die mit einer durchdringenden Scharfsinnigkeit verknüpft ist, edle und heftige Gemütsbewegungen, die sich über die Begriffe des gemeinen Pöbels erheben, sie mögen übrigens ein wahres oder scheinbares Gut zur Absicht haben, überhaupt alle großen Eigenschaften eines Geistes reißen unsere Seele mit sich fort und erheben sie gleichsam über sich selbst, sind somit der eigentliche Gegenstand des Erhabenen. Hieher gehört in erster Linie das Erhabene in der Gesinnung oder das Heroische. Es besteht in solchen Vollkommenheiten der Begehrungskräfte, die Bewunderung erregen. Dies Heroische an sich erregt also ungemischte Bewunderung. Erblicken wir aber die heroische Gesinnung im Kampf mit widrigem Geschick, so entsteht eine aus Mitleid und Bewunderung gemischte Empfindung. Die Bewunderung, sagt er, ist mit einem Blitz zu vergleichen, der in einem Augenblick uns blendet und wieder verschwindet, wofern sie nicht mit einer sanften Empfindung vermischt ist, welche ihre Flamme unterhält. Wenn wir aber den Gegenstand lieben, den wir bewundern, oder wenn er durch ein unverdientes Unglück unser Mitleiden verdient, so wechselt die Bewunderung mit der wehmütigen Empfindung in unserem Gemüte ab; wir wünschen, hoffen und fürchten für den Gegenstand unserer Liebe oder unseres Mitleidens und bewundern seine große Seele, die über Hoffnung und Furcht hinweg ist. Wenn der Künstler uns durch seine Zauberkraft in eine solche Gemütsbeschaffenheit versetzen kann, so hat er den Gipfel seiner Kunst erreicht. Es ist ein angenehmes Schauspiel für die Götter, sagt ein alter Weltweiser (Seneca, de Prov. 2), wenn sie einen Tugendhaften mit dem Schicksal ringen sehen, der demselben alles aufopfert, nur seine Tugend nicht.

Diese Erörterung über den Gegenstand des Erhabenen beruht auf der Güterlehre der antiken Popularphilosophie, geht somit nicht von rein ästhetischem, sondern von moralischem Gesichtspunkt aus. Daher die unglückliche Verknüpfung beider Gesichtspunkte bei Mendelssohn, die freilich für ihn höchst bezeichnend ist. Doch vermag auch er jenen Standpunkt nicht streng festzuhalten. So besonders, wenn er den vollen, ungebändigten Ausdruck der Leidenschaften als erhaben und Bewunderung erregend bezeichnet. Er hätte das moralisch und das ästhetisch Erhabene scheiden und die Bezeichnung Bewunderung auf das erstere beschränken

und für das ästhetisch Erhabene eine eigene wählen müssen. Denn wenn wir sehen, wie „eine Seele von Schrecken, Reue, Zorn, Verzweiflung plötzlich betäubt wird", so macht dies sicher nicht den Eindruck des Bewundernswürdigen.

Der Eindruck solch außerordentlicher Vollkommenheit ist nach ihm zunächst der, daß unsere Aufmerksamkeit durch das Neue, das es mit sich führt, völlig gefesselt wird. Das wahre Erhabene, sagt er, beschäftigt die Kräfte unserer Seele dergestalt, daß alle Nebenbegriffe, die irgend mit demselben verknüpft sind, verschwinden müssen. Es ist wie die Sonne, die einsam leuchtet und durch ihren Glanz alle schwächeren Lichter verdunkelt; daher entspringt der starke Eindruck, den die Bewunderung in unser Gemüt macht, worauf nicht selten ein Erstaunen oder ein Mangel des Bewußtseins zu folgen pflegt.

Bei der zweiten Gattung des Erhabenen liegt die Erhabenheit nicht in dem Gegenstande, sondern in der Darstellung des Künstlers und die Bewunderung geht meistenteils auf das Genie und die außerordentlichen Fähigkeiten desselben. Der Gegenstand an sich, sagt er, kann öfters nichts Hohes, nichts Außerordentliches enthalten; allein wir bewundern die großen Talente des Dichters. Es ist das der unglückliche von Bodmer entlehnte Gedanke, auf den er immer wieder zurückkommt. Hier erhebt sich nun das Bedenken, daß zwischen Darstellung und Gegenstand sich leicht ein Mißverhältnis ergiebt. Prinzipiell ist es ja nur ein Zufall, wenn der Gegenstand an sich auch erhaben ist. Ist aber der Gegenstand ein an sich unbedeutender, gewöhnlicher, so ist die Wirkung nicht Erhabenheit, sondern falsches Pathos oder hohler Schwulst. Mendelssohn illustriert seine Ansicht durch ein Beispiel aus dem Messias: der Gottesleugner, der sich sterbend auf dem Schlachtfelde wälzt. Ein solcher, sagt er, ist an sich kein bewundernswürdiger Gegenstand; wer bewundert aber nicht das Genie eines Klopstock, wenn er diesen Gegenstand schildert? Er führt dies nun in beredten Worten weiter aus. Indes eben dies Beispiel spricht gegen ihn. Hier ist doch der Gegenstand, der Held wie die Szenerie, allerdings nichts Bewundernswürdiges, aber nach Mendelssohns eigener Aussage etwas Fürchterliches, Grausenvolles, Sinnlichunermeßliches und dies sind ja nach ihm wesentliche Bestandteile des Erhabenen. Sicher ist der erste unmittelbare Eindruck jener Szene bei jedem unbefangenen Leser der des Schrecklichen, des Entsetzlichen — aber wer wird an die Kunst des Dichters denken? Schlimm für ihn, wenn das wirklich der Fall ist. Denn dann hören wir, um einen Ausdruck von Mendelssohn selbst zu gebrauchen, „mehr den stolzierenden Dichter, als wir die grausenvolle Szene erblicken."

Wie schief die Fassung seiner zweiten Gattung des Erhabenen ist, zeigt sich auch darin, daß er in der ursprünglichen Rezension sagt, das Erhabene sei nur ein höherer Grad des Schönen. Der Sinn seiner konfusen Ausführung ist: ein gewöhnliches Maß von Genie erzeugt das Schöne, ein höherer Grad desselben das Erhabene. Klarer drückt er sich hierüber in der Rezension von Curtius Abhandlung über das Erhabene aus. Dieser hatte der bekannten damals viel zitierten Ode der Sappho den Charakter des Erhabenen abgesprochen, sie aber voll zärtlicher Empfindungen gefunden. Mendelssohn bemerkt dagegen: Curtius habe nicht bemerkt, daß die Grenzen des Schönen und Erhabenen in einander übergehen; denn der höchste Grad von Schönheit errege Bewunderung und werde dadurch selbst erhaben. Die zärtlichste Empfindung werde erhaben, wenn sie mit so vieler Wahrheit und innerlicher Rührung geschildert werde, daß sie der Leser in ihrer ganzen Lebhaftigkeit mitempfinde. Wer die Ode der Sappho lese, der fühle sich von dem sanften Feuer der Empfindung durchdrungen. Die Glut wühle in seinen Adern, wie in den Adern der Sappho selbst, und wechsle mit dem kalten Schauer und dem Zittern ab, das bei ihr auf die Liebeswut folge, um bald darauf der Verzweiflung Platz zu machen. Mendelssohn verwechselt hier das Pathetische mit dem Erhabenen.

Wenn er in der gleichen Rezension sagt, daß in der Poesie die Charaktere nicht durch sittliche, sondern durch poetische Vollkommenheit erhaben werden, daß hier der sittlich abscheulichste Charakter vollkommen erhaben sein könne, so ist das ein konfuser Ausdruck für einen konfusen Gedanken. Früher hatte er den Tugendhelden im Kampf mit dem Schicksal für den spezifischen Gegenstand des Erhabenen gehalten. Durch Lessing, Shaftesbury und Dubos belehrt hatte er erkannt, daß ein vollkommen tugendhafter Charakter ein poetisches Ungeheuer sei. Er meint also in obiger Stelle den Unterschied des moralischen und des poetischen Gesichtspunktes, ist aber selbst nie dazu gekommen beide streng aus einander zu halten.

Nachdem er untersucht, welche Gegenstände erhaben seien, hätte er zeigen sollen, wie der erhabene Gegenstand von dem Künstler entsprechend darzustellen sei. Damit wäre seine zweite Gattung des Erhabenen als eigene Gattung freilich weggefallen. Statt einer allgemeinen Untersuchung über letztere greift er einen einzelnen ganz speziellen Punkt heraus, nämlich die Frage, wie weit das Erhabene des Gegenstands sich mit einem geschmückten Ausdruck vertrage. Da dieses unsere Aufmerksamkeit vollständig fesselt, so darf der Künstler keinen übermäßigen Schmuck der Darstellung damit verbinden; er muß sich vielmehr eines naiven, ungekünstelten Ausdrucks befleißigen, der den Leser oder Zuschauer

oder Zuhörer mehr denken läßt, als ihm gesagt wird. Der Ausdruck muß ferner anschaulich und womöglich auf einzelne Fälle zurückgeführt sein, damit das Gemüt des Lesers erweckt und zum Überdenken begeistert (sic!) werde. Dies wird nun an einzelnen Beispielen aus Horaz und den Psalmen trefflich erläutert, wie überhaupt die Beispiele gut gewählt und geistvoll interpretiert sind, und sich auch sonst im einzelnen viele feine Bemerkungen finden. Diese Partie ist weit gelungener als die systematische Ausführung.

Er geht nun speziell auf die Darstellung des Erhabenen der Gesinnung über, das bei ihm den Höhepunkt des Erhabenen bildet. Hier, lehrt er, muß die Darstellung, wenn der Held selbst redend eingeführt wird, so kurz und ungeschmückt als möglich sein. Eine große Seele drückt ihre Gesinnung anständig und nachdrücklich, aber ohne Wortgepränge aus. Denn es ist die größte Vollkommenheit, wenn uns die edle Gesinnung gleichsam zur anderen Natur geworden ist. Pflegt eine heroische Seele ihre Gesinnung kurz und nachdrücklich zu erkennen zu geben, sobald der Entschluß einmal gefaßt ist, so muß sie sich umgekehrt ebenso reich und unerschöpflich an Gedanken zeigen, so lange sie die Handlung noch überlegt. Sie muß die Gründe für und wieder mit großer Behutsamkeit gegen einander abwägen, ehe sie sich für die eine oder andere Seite entscheidet. Hier hat das Erhabene der Gesinnung den reichsten Schmuck anzunehmen; das ganze Feuer der Beredsamkeit wird aufgeboten, die Beweggründe auf beiden Seiten in ihrem stärksten Lichte zu zeigen. Die unentschlossene Seele schwankt wie von Wellen getrieben von einer Seite zur anderen und reißt den Zuhörer mit sich fort, bis sie endlich die Stimme der Tugend erkennt, die sie aus ihrer Ungewißheit reißt. Aus dieser letzten Gattung des Erhabenen sind nach ihm die Monologe entstanden. Was Mendelssohn hier behandelt ist das, was man die Dialektik der Leidenschaft genannt hat, und die Diskussion über diese Frage hat sich in Frankreich schon sehr früh an die hieran überreichen Tragödien des Corneille angeschlossen. Im Gegensatz gegen diese Dialektik der Leidenschaft verlangt der wirkliche Ausbruch derselben den allerungekünsteltsten Ausdruck. Ein aufgebrachtes Gemüt ist einzig mit seinem Affekt beschäftigt; die Seele arbeitet unter der Menge von Vorstellungen, die sie im Augenblick eines heftigen Affekts übereilen, sie drängen sich alle zum Ausbruche und da der Mund sie nicht alle zugleich aussprechen kann, so stockt er und vermag kaum die einzelnen Worte zu sprechen, die sich ihm am ersten darbieten. Als Beispiel führt er die Worte an, die Ödipus ausstößt, als ihm die schreckliche Wahrheit aufgeht: Wehe! wehe! nun ist alles klar! Diese einfach ergreifenden Worte bei Sophokles

stellt er dem falschen Pathos Senecas gegenüber. Er zitiert dessen Worte:

> Dehisce tellus, tuque tenebrarum potens
> In Tartara ima, rector umbrarum rape

und bemerkt dazu treffend: man sieht, je brausender die Worte, desto kühler bleibt das Herz; denn wir fühlen es, daß wir den stolzierenden Dichter und nicht den unglücklichen Ödipus vor uns haben. Als ferneres Mittel das Erhabene auszudrücken führt er das Verstummen infolge plötzlicher, unvermuteter Überraschung an. Das Beispiel nimmt er wiederum aus dem Ödipus des Sophokles, die Szene, wo Jokaste durch den Hirten die entsetzliche Wahrheit erfährt, daß ihr Gemahl ihr eigener Sohn ist. „Sie verstummt; der Schmerz hat sie so sehr betäubt, daß sie wie eine Bildsäule dasteht. Ihr Gemahl und Sohn fährt fort den Schäfer auszuforschen. Welch eine wilde Verzweiflung muß sich während dieser Unterredung in ihren Blicken zeigen! Ödipus, den die schrecklichsten Zweifel quälen, läßt sich von seinem Vorwitz treiben, auch an sie eine Frage zu richten. Jetzt erwacht sie gleichsam aus ihrem Todesschlummer. Wie! versetzt sie, was hat er gesagt? um des Himmels willen, Ödipus! wenn du dich selbst liebst, höre auf weiter zu forschen!" Mendelssohn giebt nun die ganze Unterredung zwischen Ödipus und Jokaste mit den Schlußworten der letzteren: „Weh! weh, unglücklichster unter allen Sterblichen. Dies ist alles, was ich dir noch zu sagen habe — ich kann nicht mehr." „So redet", fährt er fort, „das wahre Erhabene in den Leidenschaften, das Verstummen der Jokaste, so lange die Rede nicht an sie gerichtet gewesen; die wilden, verzweiflungsvollen Blicke, die Beklemmung und das konvulsivische Zittern in allen Gliedern, mit welchen eine gute Schauspielerin dieses fürchterliche Stillschweigen begleiten muß, setzen den ganzen Schauplatz, der von der Ungeduld des Ödipus und von der nahen Entwicklung des großen Geheimnisses in beständiger Erwartung unterhalten wird, in das äußerste Schrecken. Endlich redet sie, aber welche Worte! welche Verwirrung! „Wie! was hat er gesagt? um des Himmels willen u. s. w." Im Abgehen giebt sie uns deutlich genug zu verstehen, welchen Vorsatz sie in ihrer Brust nährt und ohne Zeugen auszuführen eilt. „Dies ist das letzte mal, daß ich dich spreche." Wer zittert jetzt nicht für ihr Leben? Wer begleitet sie nicht mit den Augen und wünscht, daß man sie nicht ihrer Verzweiflung überlassen möchte?" Wir haben die Stelle ganz angeführt, um eine Probe des feinsinnigen Kunstkenners Mendelssohn zu geben. Gerade unsere Abhandlung ist reicher als irgend eine andere an solch geistvollen Analysen und der Leser wird es nach dieser Probe leicht ver-

stehen, warum Herder, der es wie Mendelssohn liebte und meisterhaft verstand, sich ganz in die Situation und den Geist eines fremden Werkes zu versetzen, Mendelssohn als Kritiker über Lessing stellte. Mendelssohn wendet sich nun zu der zweiten Gattung des Erhabenen. Er faßt sich ganz kurz. Hier, sagt er, steht es dem Künstler frei den ganzen Reichtum seiner Kunst anzuwenden; doch auch hier muß er die kleinen Schönheiten verschmähen, wenn sie sich ihm nicht etwa ungesucht anbieten.

Am Schluß behandelt er noch die Frage, ob der Empfindung des Erhabenen allgemeine Gültigkeit zukomme. Es ist das nur eine Seite der Frage nach der Allgemeingültigkeit des Geschmacks überhaupt, auf die wir an anderer Stelle zurückkommen werden. Hier bemerken wir nur, daß er sie für das Erhabene des Gegenstands zumal in den Gesinnungen bejaht, für die andere Gattung verneint.

Das Komische.

Über das Komische haben wir nur gelegentliche Äußerungen. Daß er sich indes frühzeitig damit beschäftigte und oft wieder auf den Gegenstand zurückkam, ergiebt sich aus seinen frühesten Briefen an Lessing. Schon in seinem zweiten Brief (Okt. 1755) berührt er das Wesen des Komischen und teilt ihm eine Definition desselben von Hutcheson mit. Eine eigene Erörterung des Niedrigkomischen oder Burlesken versucht er im Anschluß an Shaftesbury in dem Brief vom 26. Dez. 1755. Das Burleske besteht nach ihm in der Gegenüberstellung eines sehr wichtigen Gegenstands mit einem kleinen und verächtlichen, wenn diese Gegenstände an sich selbst nur eine sehr geringe Beziehung auf einander haben wie in Butlers Hudibras die Vergleichung des anbrechenden Tages mit einem Krebse, der aus schwarz rot wird. Wenn aber das Ungereimte in der Sache selbst liege, so sei der Einfall komisch. In der dem Briefwechsel über die Tragödie angehängten „Kapitulation" setzt er den Unterschied von komisch und burlesk darein, daß letzterem keine sittliche Absurdität zu Grunde liege. In der Rezension von J. E. Schlegels Lustspielen bemerkt er, daß das Edelkomische des Lustspiels in einem Kontrast bestehe, in den die natürlichen Triebe eines wohlgezogenen Mannes mit der Sitte und dem Anstand einer feineren Gesellschaft treten. Wir haben in all diesen Stellen mehr nur eine Andeutung, als eine präzise und erschöpfende Fassung des Begriffs des Komischen. Beschäftigt hat er sich lange mit dem Gegenstande. Am Schluß der ersten Rezension unserer Abhandlung kündigt er eine eigene Untersuchung über das Lächerliche an, wozu er aber nie gekommen ist.

Das Naive.

An die Untersuchung über das Erhabene schließt Mendelssohn die über das Naive an. Sie ist wesentlich sein Eigentum, während ihm zu der über das Erhabene die vielfachen Erörterungen dieses Begriffs seit Longin vorlagen. Sie ist ursprünglich ganz kurz gehalten, hat dann in der späteren Umarbeitung eine bedeutende Erweiterung erfahren, sofern er sie auch auf das Naive im Charakter wie auf das in der Kunst, ferner auf die Wirkung des Naiven ausdehnt und einen ganz neuen Begriff, den des Reizes einführt.

Den Anschluß an die Untersuchung über das Erhabene gewinnt er durch die Bemerkung, das Naive stehe mit dem Erhabenen der ersten Gattung in der engsten Verbindung, so daß es erforderlich erscheine, das Wesen des Naiven näher zu untersuchen. Einer genauen Fixierung aber war hinderlich, daß es an einer völlig entsprechenden Bezeichnung für dies Fremdwort fehlte. Dem Wort fehlte zudem damals noch eine feste, allgemein anerkannte Bedeutung und Mendelssohn ist nicht bloß in Deutschland der erste, der diesen Begriff fester zu begrenzen und inhaltlich zu erschöpfen gesucht hat. Als feststehend nimmt er mit Recht das Moment der Einfalt an; aber die bloße Einfalt, meint er, genüge nicht; unter dem einfältigen Äußeren müsse ein schöner Gedanke, eine wichtige Wahrheit, eine edle Empfindung verborgen liegen, die sich auf ungekünstelte Art äußere. Ein Ausdruck, der bloß einfältig sei, lasse uns ohne Empfindung; die Sitten auf dem Lande seien gewiß einfältig, aber nicht naiv, wohl aber die Sitten der arkadischen Schäfer und des goldenen Zeitalters, wo die edle Gesinnung zu der äußeren Einfalt hinzukomme. Damit gewinnt er die Definition: Wenn ein Gegenstand edel, schön, oder mit seinen wichtigen Folgen gedacht und durch ein einfältiges Zeichen angedeutet wird, so heißt das Zeichen naiv. Mendelssohn erkennt richtig, daß der Begriff des Naiven einen gewissen Gegensatz voraussetzt, aber er faßt diesen irrtümlich als den Gegensatz eines bedeutenden Inhalts zu einer unscheinbaren Form. Klassisches Beispiel des Naiven ist ihm die unwahrste aller Dichtgattungen, die Schäferpoesie.

Richtiger ist, was er in der späteren Umarbeitung über das Naive des Charakters und der Handlungsweise sagt. Dies, meint er, besteht in der Einfalt im Äußerlichen, die ohne es zu wollen innerliche Würde verrät, in der Unwissenheit des Weltbrauchs, in der Unbesorgtheit vor falscher Auslegung, in jenem zuversichtlichen Wesen, das nicht Dummheit und Mangel der Begriffe, sondern Edelmut, Unschuld, Güte des Herzens zum Grunde hat. Auch hier betont er wiederum schief als

charakteristisch den Gegensatz der Würde oder Wichtigkeit des Inneren mit dem einfältig schlichten Äußeren. Richtiger bezeichnet er die Naivetät als eine wesentliche Eigenschaft der Grazie, weil die Bewegungen des Reizenden natürlich, leichtfließend und sanft auf einander hinweggleiten und ohne Vorsatz und Bewußtsein zu erkennen geben, daß die Triebfeder der Seele, die Regungen des Herzens, aus der diese freiwilligen Bewegungen fließen, ebenso ungezwungen spielen, ebenso sanft übereinstimmen und ebenso kunstlos sich entwickeln. Sobald die Grazie die Absicht verrät, wird sie affektiert und nichts ist so abgeschmackt, als affektierte Naivetät.

Mendelssohn sieht sich indes selbst veranlaßt, seinen Begriff des Naiven teils zu restringieren, teils zu erweitern. Es finden sich Beispiele, sagt er, wo der, der etwas Naives sagt, wirklich nicht mehr dabei denkt, als in seinen Worten liegt, während der Zuhörer durch die Umstände in der Lage ist, bei den betreffenden Worten weit mehr zu denken. Als Beispiel führt er die damals so vielfach zitierten Worte von Gellerts Fiekchen an:

„Was sagen Sie Papa? Sie haben sich versprochen;
Ich sollt erst vierzehn Jahre sein?
Nein vierzehn Jahr und sieben Wochen."

Aber die Naivetät liegt hier doch nicht darin, daß der Leser sich bei diesen Worten etwas Bedeutenderes, Würdigeres denkt, als Fiekchen selbst, sondern darin, daß sie ihres Herzens Wunsch wider den Brauch der Weltklugheit in kindlicher Einfalt verrät. Mendelssohn giebt nun als Resumé des Bisherigen eine weitere Fassung des Naiven. Wenn durch ein einfältiges Zeichen eine bezeichnete Sache angedeutet wird, die selbst wichtig ist oder von wichtigen Folgen sein kann, so heißt das Zeichen naiv; die Absicht des Redenden mag gewesen sein, mehr zu verstehen zu geben, als er sagen will, oder er mag unfreiwillig mehr verraten haben[1].

Hierauf behandelt er die Verwendung des Naiven in der Kunst. Er kleidet, wie so gerne, seine Ansicht in die Sprache der Schule. Da bei dem Naiven die bezeichnete Sache größer ist, als das Zeichen, sagt er, so wird man sie auch deutlicher empfinden müssen, d. h. wir werden die bezeichnete Sache anschauend erkennen; denn wir erlangen eine anschauende Erkenntnis von einer Sache, wenn wir das Bezeichnete uns deutlicher vorstellen als das Zeichen. Ein naiver Ausdruck ist also sinnlich und anschauend und daher dem Endzweck der schönen Künste gemäß; denn das Wesen der schönen Künste besteht in einem vollkommenen sinnlichen Ausdrucke. — Wir sollten nun erwarten, er werde

[1] Letzteres Zusatz der späteren Rezension.

die Naivetät als ein allgemeines Erfordernis der künstlerischen Darstellung aufstellen, da es doch Aufgabe der Kunst ist, die Mittel der Darstellung hinter dem Gegenstand selbst zurücktreten zu lassen. Indes er gestattet dem Naiven nur eine sehr bedingte Verwendung. Da er ja das Naive in den Gegensatz eines bedeutenden Inneren zu einem einfältigen, unvollkommenen Ausdruck durch das Äußere setzt, so kann das Naive natürlich kein allgemeines und notwendiges Erfordernis eines Kunstwerkes sein. Denn die Vollkommenheit der künstlerischen Darstellung besteht auch nach Mendelssohn in dem völlig adäquaten Ausdruck des Inneren. Und doch hätte ihn die von ihm in der späteren Rezension zitierte Stelle aus der Encyklopädie auf die richtige später von Schiller verfolgte Spur leiten können. Hier wird nämlich unterschieden zwischen einer Naivetät als einer uns wider Willen entschlüpfenden Äußerung und dergleichen und der Naivetät als der Sprache des schönen Genies und der einsichtsvollen Einfalt. „Sie ist das einfältigste Gemälde einer feinen und sinnreichen Idee, das Meisterstück der Kunst für denjenigen, dem sie nicht natürlich ist.“ Hätte Mendelssohn diesen Gedanken verfolgt, so wäre er zu einer richtigeren Fassung des allgemeinen Begriffs „naiv“ gekommen, und hätte besonders die Bedeutung des Naiven für die Kunst besser erkannt. So aber, da er das Naive in die Disharmonie zwischen Inhalt und Form setzt, kann er ihm natürlich nur eine ausnahmsweise Geltung darin zugestehen. Der Künstler darf es nur da verwenden, wo Umstände und Charakter der eingeführten Personen diese Disharmonie zwischen Zeichen und Sache verlangen. Somit 1) beim Erhabenen der ersten Gattung, vornehmlich in erhabenen Gesinnungen und Leidenschaften; 2) in den Schäfergedichten und ähnlichen ländlichen Kunstwerken; 3) in Reden, die unschuldigen Kindern in den Mund gelegt werden, wie der Arabella in der Miß Sara Sampson, dem kleinen Astyanax in Hektors Abschied; 4) in Lustspielen und komischen Schriften überhaupt, wo der Kontrast des Zeichens mit der bezeichneten Sache lächerlich werden kann.

In der späteren Rezension fügt er noch einen Abschnitt über die Wirkung des Naiven bei. Die Wirkung des Erhabenen, sagt er, ist zunächst ein angenehmes Staunen über die unvermutete Wichtigkeit, die unter der Einfalt im Äußerlichen verborgen liegt. Ist nun dies innerlich Wichtige ein hoher Grad der Vollkommenheit, so entsteht das schaudernde Gefühl des Erhabenen, das aber mit einer fröhlichen Empfindung verbunden ist, die dem Lachen sehr nahe kommt. Denn die Einfalt des Zeichens macht mit der Wichtigkeit der bezeichneten Sache einen Kontrast, der zum Lachen reizt. Schlägt nun bei dieser gemischten

Empfindung das Erhabene vor, so bleibt nur eine Spur eines holden Lächelns, das sich um die Lippen zieht, und sich in hohe Bewunderung verliert. Dies ist besonders der Fall, wenn wir von dem Naiven des sittlichen Charakters überrascht werden. Die Wirkung wird wesentlich verschieden sein, je nach der Beschaffenheit jenes bedeutenden Inneren. Ist es ein Übel ohne Gefahr, eine Schwachheit, eine Thorheit, die weiter keine schlimmen Folgen hat, so ist das Naive bloß lächerlich; will uns in diesem Falle die betreffende Person selbst mehr zu verstehen geben, als sie sagt, so erregt sie unser Lachen; geschieht es aber unfreiwillig, so wird die Person selbst lächerlich. — Ist aber jenes Innere ein wirkliches Übel, eine Gefahr, die eine Person betrifft, an der wir persönlichen Anteil nehmen, dann wird das Naive tragisch; und zwar, wenn die Gefahr als eine Folge eben der Naivetät zu befürchten ist, so ist die Wirkung schrecklich und schlägt alle Empfindung des Lächerlichen nieder. Ist aber die drohende Gefahr keine Folge der Naivetät selbst, dann kann das Lächerliche, das aus dem Kontrast entspringt, neben der traurigsten Empfindung bestehen. So lächelt Andromache über die einfältige Furcht des Astyanax und gleichwohl rinnen heiße Zähren von ihren Wangen. Mendelssohn verwirft daher die Ansicht der Kritiker, die das Lächerliche ganz von der tragischen Bühne verbannen wollen; letztere Bemerkung gilt wohl dem Angriff der Franzosen auf die englische Bühne, zumal auf die Shakespearesche Tragödie. Er erkennt die Wichtigkeit dieser Frage, wie weit das Komische mit dem Charakter der Tragödie vereinbar sei und meint, diese Materie verdiene eine weitere Ausführung.

Die Abhandlung Mendelssohns über das Naive bildet wie die über die Grazie die Grundlage der weiteren Untersuchung dieses Begriffs. Insbesondere hat Schiller, der überhaupt ein eingehendes Studium Mendelssohns verrät, auch hier an ihn angeknüpft.

Das ästhetische Vergnügen.

In der Periode des Eudämonismus ist es selbstverständlich, daß man auch bei der Schönheit mehr noch als auf ihr objektives Wesen auf ihre Wirkung, ihre Bedeutung für das wahrnehmende und genießende Subjekt, auf die ästhetische Lust sah. So auch Mendelssohn. Wenn indes Zimmermann (Gesch. d. Ästhetik) das Verhältnis zwischen Mendelssohn und Lessing dahin bestimmt, daß letzterer die objektive Seite der Schönheit, zumal der Kunst, Mendelssohn dagegen ihre subjektive Seite, das Vergnügen hervorkehre, so ist dies prinzipiell wenigstens nicht richtig. Auch nach Lessing ist der Zweck der Kunst das Vergnügen (Laokoonentwurf),

wie andererseits Mendelssohn auch das Wesen der Schönheit an sich und ihre Darstellung in der Kunst darzulegen sucht. Daß er in den Briefen über die Empfindungen vor allem das Vergnügen, das aus dem Schönen entspringt, untersucht, ist ja durch das Thema selbst gegeben, wie umgekehrt bei Lessing im Laokoon die objektive Seite.

Da das Wesen des Geistes nach Mendelssohn im Vorstellen besteht, wird natürlich auch das Vergnügen wesentlich dadurch bedingt sein und den drei Stufen der Erkenntnis, der dunkeln Vorstellung — hier sagt er stets Gefühl oder Empfindung —, der verworrenen oder klaren, und endlich der deutlichen werden ähnliche Stufen der Lust entsprechen, und zwar wird natürlich mit der höheren Stufe des Vorstellens ein höheres Maß des Vergnügens verbunden sein. Es giebt drei Quellen des Vergnügens: 1) die sinnliche Lust oder der verbesserte Zustand unserer Leibesbeschaffenheit; 2) die Einheit oder das Einerlei im Mannigfaltigen d. h. die Schönheit und 3) die Einhelligkeit im Mannigfaltigen oder die verständliche Vollkommenheit. Und wie die klare Vorstellung über der dunkeln, die deutliche über der klaren steht, so steht notwendigerweise auch das Vergnügen, das die Schönheit gewährt, über der sinnlichen Lust, aber unter dem Vergnügen an der Vollkommenheit. Wenn er die niedrigste Stufe, die sinnliche Lust, als Empfindung des verbesserten Zustandes der Leibesbeschaffenheit bezeichnet, so wird die Quelle nicht einzig im Leibe selbst sein können, da ja die Empfindung d. h. das Bewußtwerden dieses Zustandes nur innerhalb der Seele vor sich gehen kann. Die Art nun, wie er das Zusammenwirken von Leib und Seele hiebei beschreibt, läßt an Bestimmtheit und Klarheit viel vermissen. Er ist prinzipiell Leibnizianer, steht aber gleichzeitig doch auch unter dem Einfluß der damaligen Naturforschung, die durch mikroskopische Forschung den Zusammenhang zwischen Leib und Geist ergründen zu können wähnte, und so schwankt er denn auf ganz bedenkliche Weise in seinen Ausdrücken zu dem ketzerischen influxus physicus hinüber; letzteres gilt besonders für die weitere Ausführung in der Rhapsodie.

Die Quelle der sinnlichen Lust ist in erster Linie der Körper selbst, aber auch die Seele ist hiebei freilich zunächst nur als Zuschauerin beteiligt: „sie bekommt eine undeutliche aber lebhafte Vorstellung von der Vollkommenheit ihres treuen Gatten des Körpers.“ In der Rhapsodie korrigiert er diese Auffassung als zu eng und leitet die psychischen Empfindungen direkt von den physischen ab: den harmonischen Bewegungen in den Gliedmaßen und in den Sinnen entsprechen harmonische Empfindungen in der Seele. Durch die sinnliche Wollust wird der ganze Grund der Seele, das ganze System ihrer

dunkeln Gefühle gleichmäßig bewegt und in ein harmonisches Spiel gebracht. Der Seele selbst wächst durch die harmonische Beschäftigung der Empfindungs- und Bewegungskräfte eine Realität (im Sinn von Leibnitz) zu. Im 17. und 18. Jahrhundert, als das Mikroskop die so wunderbare Welt des Kleinsten erschloß und eine wissenschaftlichere Behandlung der physiologischen Vorgänge ermöglichte, beschäftigte man sich schon eifrig damit, eine physische Begründung der psychischen Vorgänge zu geben, und man glaubte schon damals der Lösung dieses unlösbaren Problems nahe zu sein. Auch Mendelssohn geht mit Vorliebe auf den physisch-psychischen Zusammenhang der betreffenden Vorgänge ein, ähnlich wie schon die Schweizer, aber mit weit mehr Vertrautheit mit dem Stand der Forschung.

Die zweite und höhere Stufe der Lust ist die, welche aus dem Einerlei im Mannigfaltigen d. h. aus der Schönheit entspringt. Sie ist um so größer, je klarer und lebhafter die vorausgehende Betrachtung des Mannigfaltigen im Gesamteindruck noch nachwirkt. Sie muß größer sein als die bloß sinnliche Lust, weil die Vorstellung mannigfaltiger und dadurch klarer ist. Wenn Mendelssohn neben der sinnlich wahrnehmbaren Schönheit noch eine höhere, geistige Schönheit, die Welt als Ganzes betrachtet aufstellt, so muß natürlich das Vergnügen, das letztere Betrachtung gewährt, über das der sinnlichen Schönheit weit hinaus sein. Dem Weltweisen, sagt er, ist die Betrachtung des Weltganzen eine unversiegliche Quelle des Vergnügens. „Rufst du alles das, was dir von den einzelnen Teilen der Welt bekannt ist, ins Gedächtnis zurück und schwingst dich dann mit kühnem Flug bis auf das allgemeine Verhältnis aller dieser Teile, zu dem unermeßlichen Ganzen: welche himmlische Wollust wird dich auf einmal überraschen! Kaum wirst du dich in der betäubenden Entzückung fassen können!"

Noch größer, stärker und lebhafter muß natürlich die dritte Art des Vergnügens sein, das aus der deutlichen Vorstellung der Vollkommenheit d. h. aus der wissenschaftlichen Beschäftigung entspringt. Dies Vergnügen der Seele ist das reinste, weil „es von seiner fleischlichen Begleiterin der sinnlichen Lust abgesondert ist." Mendelssohn wählt hier ein Beispiel aus, das von seinem Standpunkt völlig konsequent ist, aber um so greller den Widerspruch gegen die Wirklichkeit und damit die Unrichtigkeit der ganzen Voraussetzung aufzeigt. Er singt einen Hymnus auf das himmlische Vergnügen, das die Beschäftigung mit der Mathematik gewähren soll: „der tiefsinnige Mathematiker", sagt er, „der die verborgensten Wahrheiten ergrübelt, bessert seine Seele. Allein die Sinne nehmen an der Freude keinen Anteil, so lange er von Wahrheit auf Wahrheit mühsam fortschreitet. In dieser

wie andererseits Mendelssohn auch das Wesen der Schönheit an sich und ihre Darstellung in der Kunst darzulegen sucht. Daß er in den Briefen über die Empfindungen vor allem das Vergnügen, das aus dem Schönen entspringt, untersucht, ist ja durch das Thema selbst gegeben, wie umgekehrt bei Lessing im Laokoon die objektive Seite.

Da das Wesen des Geistes nach Mendelssohn im Vorstellen besteht, wird natürlich auch das Vergnügen wesentlich dadurch bedingt sein und den drei Stufen der Erkenntnis, der dunkeln Vorstellung — hier sagt er stets Gefühl oder Empfindung —, der verworrenen oder klaren, und endlich der deutlichen werden ähnliche Stufen der Lust entsprechen, und zwar wird natürlich mit der höheren Stufe des Vorstellens ein höheres Maß des Vergnügens verbunden sein. Es giebt drei Quellen des Vergnügens: 1) die sinnliche Lust oder der verbesserte Zustand unserer Leibesbeschaffenheit; 2) die Einheit oder das Einerlei im Mannigfaltigen d. h. die Schönheit und 3) die Einhelligkeit im Mannigfaltigen oder die verständliche Vollkommenheit. Und wie die klare Vorstellung über der dunkeln, die deutliche über der klaren steht, so steht notwendigerweise auch das Vergnügen, das die Schönheit gewährt, über der sinnlichen Lust, aber unter dem Vergnügen an der Vollkommenheit. Wenn er die niedrigste Stufe, die sinnliche Lust, als Empfindung des verbesserten Zustandes der Leibesbeschaffenheit bezeichnet, so wird die Quelle nicht einzig im Leibe selbst sein können, da ja die Empfindung d. h. das Bewußtwerden dieses Zustandes nur innerhalb der Seele vor sich gehen kann. Die Art nun, wie er das Zusammenwirken von Leib und Seele hiebei beschreibt, läßt an Bestimmtheit und Klarheit viel vermissen. Er ist prinzipiell Leibnitzianer, steht aber gleichzeitig doch auch unter dem Einfluß der damaligen Naturforschung, die durch mikroskopische Forschung den Zusammenhang zwischen Leib und Geist ergründen zu können wähnte, und so schwankt er denn auf ganz bedenkliche Weise in seinen Ausdrücken zu dem ketzerischen influxus physicus hinüber; letzteres gilt besonders für die weitere Ausführung in der Rhapsodie.

Die Quelle der sinnlichen Lust ist in erster Linie der Körper selbst, aber auch die Seele ist hiebei freilich zunächst nur als Zuschauerin beteiligt: „sie bekommt eine undeutliche aber lebhafte Vorstellung von der Vollkommenheit ihres treuen Gatten des Körpers." In der Rhapsodie korrigiert er diese Auffassung als zu eng und leitet die psychischen Empfindungen direkt von den physischen ab: den harmonischen Bewegungen in den Gliedmaßen und in den Sinnen entsprechen harmonische Empfindungen in der Seele. Durch die sinnliche Wollust wird der ganze Grund der Seele, das ganze System ihrer

dunkeln Gefühle gleichmäßig bewegt und in ein harmonisches Spiel gebracht. Der Seele selbst wächst durch die harmonische Beschäftigung der Empfindungs- und Bewegungskräfte eine Realität (im Sinn von Leibnitz) zu. Im 17. und 18. Jahrhundert, als das Mikroskop die so wunderbare Welt des Kleinsten erschloß und eine wissenschaftlichere Behandlung der physiologischen Vorgänge ermöglichte, beschäftigte man sich schon eifrig damit, eine physische Begründung der psychischen Vorgänge zu geben, und man glaubte schon damals der Lösung dieses unlösbaren Problems nahe zu sein. Auch Mendelssohn geht mit Vorliebe auf den physisch-psychischen Zusammenhang der betreffenden Vorgänge ein, ähnlich wie schon die Schweizer, aber mit weit mehr Vertrautheit mit dem Stand der Forschung.

Die zweite und höhere Stufe der Lust ist die, welche aus dem Einerlei im Mannigfaltigen d. h. aus der Schönheit entspringt. Sie ist um so größer, je klarer und lebhafter die vorausgehende Betrachtung des Mannigfaltigen im Gesamteindruck noch nachwirkt. Sie muß größer sein als die bloß sinnliche Lust, weil die Vorstellung mannigfaltiger und dadurch klarer ist. Wenn Mendelssohn neben der sinnlich wahrnehmbaren Schönheit noch eine höhere, geistige Schönheit, die Welt als Ganzes betrachtet aufstellt, so muß natürlich das Vergnügen, das letztere Betrachtung gewährt, über das der sinnlichen Schönheit weit hinaus sein. Dem Weltweisen, sagt er, ist die Betrachtung des Weltganzen eine unversiegliche Quelle des Vergnügens. „Rufst du alles das, was dir von den einzelnen Teilen der Welt bekannt ist, ins Gedächtnis zurück und schwingst dich dann mit kühnem Flug bis auf das allgemeine Verhältnis aller dieser Teile, zu dem unermeßlichen Ganzen: welche himmlische Wollust wird dich auf einmal überraschen! Kaum wirst du dich in der betäubenden Entzückung fassen können!"

Noch größer, stärker und lebhafter muß natürlich die dritte Art des Vergnügens sein, das aus der deutlichen Vorstellung der Vollkommenheit d. h. aus der wissenschaftlichen Beschäftigung entspringt. Dies Vergnügen der Seele ist das reinste, weil „es von seiner fleischlichen Begleiterin der sinnlichen Lust abgesondert ist." Mendelssohn wählt hier ein Beispiel aus, das von seinem Standpunkt völlig konsequent ist, aber um so greller den Widerspruch gegen die Wirklichkeit und damit die Unrichtigkeit der ganzen Voraussetzung aufzeigt. Er singt einen Hymnus auf das himmlische Vergnügen, das die Beschäftigung mit der Mathematik gewähren soll: „der tiefsinnige Mathematiker", sagt er, „der die verborgensten Wahrheiten ergrübelt, bessert seine Seele. Allein die Sinne nehmen an der Freude keinen Anteil, so lange er von Wahrheit auf Wahrheit mühsam fortschreitet. In dieser

Folge seines Nachsinnens macht ein deutlicher Begriff dem anderen Platz. Lauter Arbeit! Lauter mühsame Arbeit! Wenn er aber die Kette der Schlüsse, die er durchgearbeitet, auf einmal überdenkt, wenn er überschlägt, wie die Wahrheiten in der besten Ordnung Glied an Glied geheftet sind, wie eine aus allen und alle aus einer fließen: welche Fülle der sinnlichen Lust muß sich alsdann aus seinem Hirn auf den ganzen Körper ergießen! Seine Vorstellung wird alsdann aufhören deutlich zu sein; er kann unmöglich auf einmal die ganze Kette in völliger Lauterkeit übersehen. Allein die erstaunliche Mannigfaltigkeit, die sich in der schönsten Ordnung ausnimmt, bewegt alle Fasern seines Gehirns in einer holdseligen Eintracht. Sie macht das Spiel aller Nerven rege: der Mathematiker schwimmt in Wollust." — Bedenklich ist hiebei schon das, daß auch hier, wie bei der Empfindung der Schönheit, die Vorstellung, um Lust zu gewähren, aufhören muß, deutlich zu sein. Die Vollkommenheit der Erkenntnis beruht ja eben im Unterschied von der Empfindung der Schönheit in der deutlichen Wahrnehmung des Mannigfaltigen und das höchste Wesen, Gott, umfaßt die ganze Mannigfaltigkeit der Welt deutlich auf einen Blick. Ein unlösbarer Widerspruch ist es jedenfalls, wenn Mendelssohn das große Maß des Vergnügens, das die Mathematik gewährt, nur in der sinnlichen Wollust sucht, und im Gegensatz dazu in der Arbeit des Geistes lauter mühsame Arbeit findet: nicht allein, daß dies der Wirklichkeit widerspricht; diese Lösung widerspricht noch mehr seinem eigenen System. Wesen, die eine größere Mannigfaltigkeit deutlich fassen können, sind glücklicher, weil die Gegenstände mit mächtigerem Reize auf sie wirken. Somit ist das größere Vergnügen an die größere Deutlichkeit der Vorstellung geknüpft. Ebenso sagt er ja, daß das Vergnügen an der deutlichen Erkenntnis das reinste ist, weil es von der fleischlichen Begleiterin der sinnlichen Lust abgesondert ist. Das Vergnügen, in dem der Mathematiker schwimmt, muß doch konsequenterweise eben in der abstrakten Beschäftigung mit Zahlen und Größen bestehen; von diesem Vergnügen findet sich an obiger Stelle gar nichts, vielmehr lauter Arbeit, lauter mühsame Arbeit! Und das Vergnügen, das Mendelssohn hier allein kennt, ist ganz und gar die gleiche sinnliche Wollust, wie sie mit der Wahrnehmung der Schönheit verbunden ist: in beiden Fällen entsteht es aus der Wahrnehmung der Einheit im Mannigfaltigen, nicht des Mannigfaltigen in der Einheit und besteht in der „Fülle der sinnlichen Lust, die sich aus seinem Hirn auf den ganzen Körper ergießt." Mendelssohn hat diesen Widerspruch auch in den späteren Auflagen nicht zu beseitigen versucht.

Fünftes Kapitel.

Die Lehre von der Kunst.

Schule und Genie. Der Geschmack. Die Absicht der Kunst; eudämonistischer Standpunkt; die Kunst als Vorstufe der freien Sittlichkeit. Das Vergnügen, das die Kunst gewährt; Auseinandersetzung mit Dubos; Schwanken zwischen der alten und neuen Lehre. Das Wesen der Kunst; die Kunst als Naturnachahmung; die Kunst als Darstellung der Schönheitsidee; Schwanken zwischen beiden Auffassungen. Das idealisierende Verfahren. Das System der Künste; Einteilungsprinzip. Poesie und Malerei; Verhältnis zu Lessing; die Bemerkungen zu dem ersten Laokoonentwurf. Die Verbindung der Künste.

Schule und Genie.

Eine der schwierigsten Fragen der Ästhetik ist die über die bei der künstlerischen Produktion thätigen Kräfte, deren Gesamtheit wir mit dem Namen Genie bezeichnen. Es gilt hier nicht allein, die dabei beteiligten Kräfte in ihrer Besonderheit wie in ihrem Zusammenwirken zu bestimmen, sondern auch, da die das Genie konstituierenden Eigenschaften zunächst nur als entwicklungsfähige wie entwicklungsbedürftige Anlage vorhanden sind, das Verhältnis dieser Anlage zu ihrer Ausbildung d. h. des Genies zur Schule festzustellen.

Wir beginnen von außen nach innen vorschreitend mit dem letzteren Punkt und setzen den Begriff des Genies als der Gesamtheit der künstlerisch produktiven Kräfte vorerst als gegeben voraus. Die Frage, was für den Künstler das wichtigere sei, ob Genie oder Schule, hat schon Horaz A. P. 408—415 aufgeworfen und dahin beantwortet, beides sei gleichmäßig erforderlich, jedes der Ergänzung durch das andere bedürftig. Die Frage wurde in der Zeit des Humanismus natürlich wieder aufgenommen und seit Vida meist im Anschluß an Horaz beantwortet. So verlangt in Deutschland schon Opitz als die unerläßliche Voraussetzung dichterischen Schaffens natürliche Anlage, besonders Begeisterung, wozu dann als weiteres Erfordernis Übung und Studium der antiken Schriftsteller hinzukommen müsse. Im ganzen ist der geschichtliche Verlauf der: Theoretisch betonte man das Genie als das zeitlich und sachlich Frühere und Bedeutendere, als die conditio sine qua non, und wies der Schule nur eine sekundäre Stelle zu. Faktisch aber ist das Verhältnis das umgekehrte; man legte auf das Studium der antiken, besonders der lateinischen Schriftsteller weit mehr Gewicht als auf die natürliche Anlage, die ja auch

für die damals betriebene Sorte von Poesie durchaus entbehrlich war. Doch bleibt die Thatsache, daß man in jener Frühzeit, die ja auch an dichterischer Leistung über der nächstfolgenden Zeit steht, natürliche Anlage und Begeisterung als erstes und höchstes Erfordernis für den Dichter wenigstens in der Theorie verlangt. Als die Poesie nach Opitz immer mehr in süßliches Getändel, in schmutzige Zotenhaftigkeit, in hohlen Schwulst und zugleich in handwerksmäßigen Betrieb ausartete, wurde auch die Forderung von natürlicher Anlage und Begeisterung kaum noch erhoben oder hochmütig abgewiesen und die Dichter selbst urteilten von der Dichtkunst höchst geringschätzig. Der letzte und klassische Vertreter dieser Richtung ist Gottsched, dem das neue Wort Genie ein solcher Greuel war, daß er sich lieber einen deutschen Michel als ein Genie schelten lassen wollte (Litt. Brief 209). Ihm gegenüber betonen die Schweizer wieder wie Opitz die natürliche Anlage als das unerläßliche Erfordernis dichterischen Schaffens. Als die das Genie — das Wort selbst haben sie noch nicht — konstituierenden Elemente bezeichnen sie eine wohlkultivierte Imagination und dichterische Begeisterung. Eingehend und verständig behandelt die Frage über das Genie wie über seine Schulung durch Studium und eigene Übung Baumgarten § 28—114. Der Begriff des Genies als freier schöpferischer Kraft ist auch ihm noch nicht recht aufgegangen, obwohl er die Erfindungskraft als das wesentlichste Stück der dichterischen Anlage bezeichnet. Es fehlte eben auch ihm die Anschauung eines wirklichen Genies. Faktisch war die schon von Opitz ausgesprochene Ansicht, daß ohne fleißiges Studium der Alten auch die beste natürliche Anlage unfruchtbar sei, noch immer die herrschende. Auch Männer, die vom Geist des klassischen Altertums nahezu ganz unberührt waren, wie Sulzer, treten für diese Ansicht ein. Mendelssohn führt von ihm die Äußerung an: „Wenn in der Republik der Gelehrten Gesetze könnten gegeben werden, so sollte dies eines der ersten sein, daß sich niemand unterstehen sollte, Schriftsteller zu werden, der nicht die vornehmsten griechischen und lateinischen Schriften der Alten mit Fleiß und zu wiederholten malen gelesen.“ Mendelssohn, der hier allerdings pro domo spricht, weist diese Forderung mit Entschiedenheit zurück (Litt. Brief 60). Er findet darin eine Unbilligkeit gegen die sich selbst bildenden Genies und meint, ein solches Gesetz hätte uns ja um alle Werke Shakespeares bringen können. Lieber sollte man den Leuten, die nicht selbst denken, das Schriftstellerhandwerk legen, und wenn sie auch die Alten mit noch so viel Fleiß durchgelesen hätten. Das Genie könne den Mangel an den Exemplen ersetzen, aber der Mangel des Genies sei unersetzlich. Wir haben hier bereits das Wehen der neuen Zeit vor

uns, die dem Genie gegenüber der Schule und Übung wieder und zwar jetzt mit vollem Ernste und aus eigener Anschauung das gebührende Vorrecht zuerkennt, um bald darauf mit Lessing in dem Genie gegenüber der Schulung den einzigen Faktor zu proklamieren (Conti in der Emilia Galottti) und es in der Sturm- und Drangperiode in Willkür und Ignoranz zu setzen. Diese neue Auffassung, die mit Mendelssohn beginnt, bei den Stürmern und Drängern zur Karrikatur wird und in Goethe-Schiller ihren reifen Abschluß erlangt, fällt zusammen mit dem Auftreten wirklicher dichterischer Genies und war dadurch allein möglich.

Was ist denn aber Genie nach Mendelssohn? Er sagt einmal, was er unter Genie verstehe, wissen seine Freunde — er meint die Leser der Litteraturbriefe — schon. In der That giebt er nirgends eine eingehende oder gar erschöpfende Erklärung dieses Begriffs, obwohl er sich viel und lange damit abgemüht hat. Er behandelt die Frage Litteraturbrief 92, wo er die Schrift von Sulzer Analyse du génie, und Litteraturbriefe 93 und 208, wo er die Schrift eines Ungenannten „Versuch über das Genie" bespricht. Er verhält sich dabei fast nur referierend; wir können also einfach auf unsere oben gegebene Darstellung der Sulzerschen Lehre verweisen. Gegen die Sulzersche Überschätzung von Fleiß und Feile zitiert er eine Stelle des Abbé Trublet: nur ein mittelmäßiger Kopf vermöge ein fehlerfreies Werk zu schaffen; aber die Schönheit hervorzubringen vermöge einzig das Genie; Kunst und Geschmack vermögen nur zu lehren, wie die Fehler zu vermeiden und die Schönheiten auszubessern seien; aber man könne dem Genie letztere Fähigkeit nicht geben, ohne ihm das wichtigere Talent Schönheiten hervorzubringen zu nehmen. Eingehender und kritischer bespricht er die viel bedeutendere Abhandlung des Ungenannten. Auch sie fördert die Frage wenig, da der Begriff der schöpferischen Phantasie damals noch nicht recht hervorgetreten war. Der Verfasser faßt, wie auch Sulzer den Begriff des Genies viel zu weit, indem er von der gar nicht hieher gehörigen Redensart „Genie zu etwas haben" ausgeht. Einen Teil des Richtigen trifft er, wenn er das Genie in die anschauende Erkenntnis setzt; diese selbst definiert er als eine solche, vermöge der wir eine Sache in concreto erblicken, mit allen ihren Wirkungen, Zufälligkeiten und Veränderungen, die aus derselben in ihrem Verhältnis zu anderen entstehen; Sache des Genies sei es, die abstrakten Begriffe anschauend zu machen. Der Verfasser setzt demnach das Genie in das Talent plastisch anschaulicher Auffassung und Darstellung, worin, wie ja auch schon Baumgarten ganz richtig bemerkt, der wesentliche Unterschied der Poesie von der Wissenschaft beruht.

Unbegreiflich ist deshalb der Einwand Mendelssohns, in diesem Falle wäre Meier, der die Beispiele zu Baumgartens Ästhetik geliefert, ein größeres Genie als dieser. Der Ungenannte macht für das Genie noch eine weitere, höhere Forderung geltend, daß es die anschauende Erkenntnis mit der deutlichen Einsicht des Verstandes und der Vernunft in sich vereinige, ein Begriff, der sehr entwicklungsfähig gewesen wäre, aber nicht auf dem Boden der Wolffischen Psychologie. Mendelssohn bemerkt dagegen, dies sei nur bei höheren Wesen möglich; ob es auch für das Genie in einem gewissen Grade zutreffe, wolle er nicht entscheiden, da er sich nicht zu den Genies rechne. — Das Resultat seiner Erörterung ist, daß das Wesen des Genies durchaus nicht in eine einzelne Fähigkeit der Seele ausschließlich und allein zu setzen sei, sondern daß alle Vermögen und Fähigkeiten derselben in vorzüglichem Grade zu einem großen Endzweck zusammenstimmen müssen, damit sie den Ehrennamen des Genies verdienen. Er giebt hiemit nur die hergebrachte Auffassung wie sie Sulzer zuletzt formuliert hatte. Auch darin haftet er noch an der alten Schule, daß er das Genie in Gegensatz zu dem Geschmack bringt und ihm, wo es allein wirkt, ähnlich wie Gottsched nur Mißgeburten zuschreibt. Noch in Litteraturbrief 236 sagt er, das Genie bringe große, aber unförmige Schönheiten hervor und noch nie habe ein bloßes Genie ein vollkommen ausgebildetes Stück hervorgebracht, in dem nicht eine Meisterhand noch etwas auszufeilen gehabt hätte[1].

Mendelssohn führt an verschiedenen Stellen die Erfordernisse des künstlerischen, speziell des dichterischen Schaffens bald einzeln bald mehrere zusammen an. Die umfassendste Aufzählung giebt er in seiner Rezension von Rousseaus Nouvelle Héloise. Ziehen wir die speziell den Romanschriftsteller betreffende „Gabe zu erzählen und zu dialogieren" ab, so bleibt für die Poesie überhaupt noch: eine fruchtbare und unerschöpfliche Dichtungskraft (produktive Phantasie), eingehende Kenntnis des menschlichen Herzens, die echte Sprache der Leidenschaft, die in den Herzen des Lesers ein sympathisch Feuer anzündet. Das wichtigste dieser Elemente, die fruchtbare Dichtungskraft, hebt er auch sonst mehrfach hervor, ohne jedoch irgendwo näher darauf einzugehen. Dagegen behandelt er ein anderes von Opitz wie von den Schweizern betontes Moment, die dichterische Begeisterung eingehend, freilich in

[1] Den Begriff des Genies hat zuerst weit treffender als Dubos und Trublet Fontenelle in der Abhandlung sur la poësie en général VIII, p. 316 f. der Pariser Ausgabe von 1752 entwickelt; was wir heute Genie nennen, nennt er talent im Gegensatz zur bewußten Kunstthätigkeit (esprit); sein esprit deckt sich indes nicht ganz mit unserem Talent.

einer wenig erfreulichen Weise in seiner Rezension von Ramlers Oden, womit verwandte Stellen aus der Rezension von Herders Fragmenten zu vergleichen sind. In beiden Arbeiten führt er aus, daß die Poesie heutzutage nicht mehr eigene lebendige Empfindung des Dichters darstelle, sondern nur noch nachgeahmte — also ganz die Auffassung der Schulpoesie von Opitz an. In der Kritik Ramlers sagt er, der lyrische Dichter bedürfe einer hohen Begeisterung, die sich besonders darin äußere, daß er alle Gegenstände um sich beseele, und als Mittel dazu nennt er die Verwendung der antiken Mythologie, also ganz wie die Neulateiner und die klassische französische Poesie. Danach modifiziert sich auch das, was er unter hoher Begeisterung versteht. Sie ist nur noch eine konventionelle Lüge — also genau die Ansicht von Gottsched. Was ist es überhaupt, ruft er aus, mit der Begeisterung in unserer vernünftelnden Zeit? Ein bloßes Spiel, Nachahmung, keine Natur mehr. Unsere Begeisterung ist ein verabredetes Spiel zwischen dem Dichter und Leser, die sich einander gar gut verstehen, die sich einander gerne zu gefallen vieles nachsehen. Wir werden demnach wohl sagen dürfen, daß das, was Mendelssohn über die bei der künstlerischen Produktion thätigen Kräfte lehrt, höchst oberflächlich, daß besonders das, was er über die dichterische Begeisterung, über innere Wahrheit und Wärme der dichterischen Empfindung aussagt, gerade das Gegenteil der Wahrheit ist und er hierin Gottsched näher steht als den Schweizern.

Der Geschmack.

Was er dagegen über den Geschmack als das Organ, mittelst dessen der Liebhaber das Schöne in Natur und Kunst aufnimmt sagt, ist trefflich und vielfach fein durchdacht, wenn auch nicht zu voller Reife und Klarheit durchgearbeitet. Hauptstellen hierüber sind die beiden erst nach seinem Tod veröffentlichten Aufsätze: „Über die Harmonie der inneren und äußeren Schönheit“ und „Über die Verwandtschaft des Guten und Schönen.“ Wir müssen bei der Beurteilung derselben wohl beachten, daß es Jugendarbeiten sind und noch mehr, daß es nur unfertige, nicht zur Veröffentlichung bestimmte Skizzen sind. Die seitherige Erörterung über das Wesen des Geschmacks in Deutschland kennen wir. Für Mendelssohn war sein Standpunkt auch in dieser Frage durch die Baumgartensche Ästhetik gegeben. Der Geschmack als analogon rationis kann keinen anderen Inhalt haben, als die Vernunft. Seine Urteile müssen sich mit den Vernunfturteilen decken, so verschieden sie als Empfindungsurteile an und für sich selbst davon im Bewußtsein erscheinen. Ebenso ist mit diesem Standpunkt auch

die andere Seite der Sache gegeben, nämlich daß das Geschmacksurteil als Empfindungsurteil die ursprünglichste, unmittelbarste subjektive Wahrheit besitzt. Mendelssohn wendet sich zunächst gegen jene französische Ansicht, wonach der Geschmack etwas rein Subjektives, Zufälliges und Wechselndes ist. Wir haben schon oben den Einwand von Lamotte gegen Longins Definition des Erhabenen und die Erwiderung Mendelssohns angeführt, daß wenigstens über das Erhabene des Gegenstands alle Menschen bei aller Verschiedenheit von Alter, Geschlecht, Stand, Nationalität unter sich einig seien. Hier stellt er einfach Thatsache der Thatsache oder vielmehr Behauptung der Behauptung entgegen. Eingehender äußert er sich in den beiden oben angeführten Abhandlungen. Zunächst betont er aufs stärkste den subjektiven Charakter des Geschmacks. Die Schönheit, sagt er, ist eine unmittelbare Empfindung, die nicht von unseren Urteilen und Vernunftschlüssen abhängt. Wie alle sinnliche Erkenntnis hat auch sie die untrüglichste subjektive Wahrheit, so daß in Betreff ihrer kein Irrtum, kein Vorurteil stattfindet. Was einem Menschen als schön gefällt, muß Eigenschaften besitzen, die wenigstens diesem Subjekt angemessen sind. Mit dieser Hervorhebung der subjektiven Seite ist aber die Allgemeingültigkeit derselben nicht aufgehoben. Es kann ja die Organisation des menschlichen Geistes derart sein, daß die Empfindung des Schönen bei allen einzelnen Subjekten genau die gleiche ist; mit anderen Worten die Empfindung des Schönen könnte ja ihrer Natur nach ebenso gemeingültig sein, wie dies beim Denken der Fall ist, und die faktisch vorhandene Abweichung bei den einzelnen wäre dann ebenso zu erklären, wie die Abweichung beim sittlichen und logischen Urteil; nämlich aus dem Mangel an gehöriger Ausbildung des betreffenden Organs. Denn auch der Geschmack ist, wie Mendelssohn an einer anderen Stelle richtig hervorhebt, nicht ursprünglich als etwas Fertiges angeboren, sondern nur als Anlage. Indes es ist doch eine unleugbare Thatsache, daß dem Empfinden auch bei ganz normal und gut gebildeten Menschen nicht dieselbe Gemeingültigkeit zukommt, daß nicht bloß bei den einzelnen Menschen, sondern auch nach Zeiten und Völkern eine ziemliche Verschiedenheit des Geschmacks stattfindet, die sich nicht aus dem Mangel an richtiger Ausbildung des Organs erklären läßt. Zur Erklärung dieser Verschiedenheit nimmt Mendelssohn den Baumgartenschen Begriff des Genies als des einseitig individuellen Naturells zur Hülfe. Fälschlicher Weise, sagt er, schreibt man die verschiedenen Urteile der Völker und Zeiten in Absicht auf die Schönheit, die erstaunliche Mannigfaltigkeit des Geschmacks dem Eigensinn, dem Vorurteile oder anderen zufälligen Ursachen zu; sie haben vielmehr ihren zureichenden Grund

in der Verschiedenheit der Kräfte und Fähigkeiten und in der Mannigfaltigkeit ihrer Mischungen und Verhältnisse gegeneinander (vergl. Baumg. Metaph. § 648). Diese müssen notwendig nach Zeit, Raum, Klima, Erziehung, Nahrung, Religion und Regierungsform veränderlich sein; daher auch die Dinge, die dieser Mischung von Kräften und ihren Verhältnissen angemessen sein sollen, wie die Schönheit, der gleichen Veränderlichkeit unterworfen sein müssen. Jedes Subjekt hat eine ihm eigene Mischung von Kräften, Fähigkeiten, Neigungen, die sein Genie oder seinen Charakter ausmachen. In dieser Mischung wird meist eine Eigenschaft gleichsam hervorstechen und den Hauptzug desselben ausmachen; diesem werden dann die übrigen Eigenschaften untergeordnet sein. Die Verschiedenheit im ästhetischen Eindruck eines Gegenstands ist somit zunächst abhängig von der Verschiedenheit des perzipierenden Subjekts. Die Dinge selbst haben ja objektiv verschiedene Seiten, von denen sie betrachtet werden können. Es kommt nur eben auf das verschiedene Naturell des einzelnen an, welche von diesen Seiten am meisten seine Aufmerksamkeit auf sich zieht. Diese Verschiedenheit zeigt sich besonders groß bei der lebendigen Schönheit oder bei der Schönheit des Ausdrucks, geringer bei der sogenannten toten Schönheit (Formschönheit). Der eine liebt bräunliche, der andere blonde Gesichter; der eine liebt Keckheit, der andere Bescheidenheit; der eine mannhafte Festigkeit, ein anderer Empfindsamkeit 2c. Und wie bei den einzelnen, so zeigt sich auch bei verschiedenen Völkern und Zeiten eine solche Verschiedenheit des Geschmacks. Die Franzosen lieben mehr Anstand als Wahrheit, mehr feine Lebensart als Erhabenheit, mehr das Sinnreiche als die Natur. Bei den Engländern ist das Gegenteil der Fall. Doch auch bei der toten oder Formschönheit findet Verschiedenheit des Eindrucks statt. Selbst unter den Hogarthschen Schönheitslinien, sagt er, giebt es keine, die an und für sich die schönste wäre. Jeder menschliche Sinn erfordert nach dem Grade seiner Schärfe oder Blödigkeit einen größeren oder kleineren Schwung. Da aber alle gesunden, unverfangenen, menschlichen Sinneskräfte innerhalb bestimmter Grenzen der Schärfe und Stumpfheit bleiben, so wird das Ideal gleichsam in der Mitte zwischen den äußersten Grenzen schwimmen. Sehen wir von der wenig geschickten Fassung des Ausdrucks ab, so haben wir hier bereits einen gewissen Regulator für die Verschiedenheit des Geschmacks. Diese Verschiedenheit ist keine absolute, keine unbegrenzte, sondern nur eine relative, die sich innerhalb sehr enger Grenzen bewegt. Vermöge der Gleichartigkeit der Organisation der Sinne wie des Geistes wird auch beim Geschmack, normale sinnliche und geistige Organe vorausgesetzt, die Gleichartigkeit vorwiegen, werden die Schwankungen und Abweichungen nur gering sein,

ähnlich wie ja bei der sinnlichen Empfindung, selbst bei dem konkreten sittlichen Urteil faktisch vielfach solche Verschiedenheiten sich zeigen. So wenig jemand süß finden kann, was der andere sauer, gut was der andere schlecht: ebenso wenig kann der eine schön finden, was der andere häßlich, oder umgekehrt. Da der Grund warum mir etwas gefällt, nicht bloß in meinem individuellen Naturell, sondern auch in den realen Eigenschaften des betreffenden Gegenstandes liegt, diese aber für jedes Subjekt vorhanden sind, so wird schon deswegen der ästhetische Eindruck bei allen im wesentlichen der gleiche sein, zumal da die individuelle Verschiedenheit des Naturells gegenüber der Gleichartigkeit desselben höchst unbedeutend ist. Bei aller individuellen Verschiedenheit wiegt sonach die Gleichheit oder Gemeinsamkeit vor und man hat ein Recht von Allgemeingültigkeit des Geschmacks und der Geschmacksurteile zu sprechen. Unter allen Arten des Geschmacks, sagt er, muß ein einziger der Vollkommenheit und Glückseligkeit der Menschen am zuträglichsten sein und dies wird der wahre, der richtige Geschmack sein, den zu erlangen alle Menschen bestrebt sein müssen. Diese Allgemeingültigkeit zeigt sich besonders auch darin, daß man von altersher bestrebt gewesen ist, die Empfindungen der Schönheit, die Urteile des Geschmacks in bestimmte Regeln zu bringen und auf bestimmte Gesetze zurückzuführen. Die Regel ist nichts anderes als eine Angabe, unter welchen Bedingungen ein schöner Gegenstand die beste Wirkung in unser Gemüt thun muß; Regeln sind nichts anderes als die in Vernunftschlüsse aufgelösten Empfindungen der Schönheit aus der Natur des menschlichen Geistes erklärt. Auch das Geschmacksurteil, obwohl unmittelbare Empfindung, läßt sich doch ähnlich wie der bon sens und die sittliche Empfindung in vernünftige und deutliche Gründe auflösen, was er an anderer Stelle derselben Abhandlung und mit Recht in Abrede zieht. Der Inhalt der Empfindung wie der Vernunfterkenntnis ist der gleiche, wenn auch ihre psychologische Erscheinung eine verschiedene ist. Mit der Vernunft, sagt er, unterscheiden wir das Wahre vom Falschen, das Gute vom Bösen, das Schöne vom Häßlichen. Wir besitzen aber auch bon sens, Empfindung, Geschmack, mittelst deren wir ohne deutliche Schlüsse das Wahre, Gute und Schöne gleichsam fühlen. Mit jedem sinnlichen Gefühl strömt eine Menge von Begriffen in unsere Seele. Die Seele denkt, wenn sie einige von diesen Begriffen deutlich wahrnimmt, sie empfindet, sobald sie alle zugleich faßt und sich ihrem Gesamteindruck überläßt. Die Elemente sind beide male die gleichen und eine sinnliche Empfindung ist nichts anderes, als die Wahrnehmung unendlich vieler Wirkungen und Gegenwirkungen, die an und für sich von den deutlichen Begriffen des Verstandes nicht

unterschieden sind. Indem sie sich aber der Seele auf einmal darstellen, bringen sie eine Wirkung hervor, die von der Wirkung einzelner Begriffe des Verstandes völlig verschieden ist. Aber es findet hiebei doch ein Unterschied zwischen dem bon sens und der sittlichen Empfindung einerseits und dem Geschmack andererseits statt. Die Urteile des bon sens lassen sich in richtige Vernunftschlüsse auflösen; der bon sens ist nichts als eine geübte Vernunft, die mit Auslassung der Mittelglieder verfährt; ebenso verhält es sich mit der sittlichen Empfindung. Anders dagegen steht es mit dem Geschmack oder der ästhetischen Empfindung. Die Schönheit in der äußeren, sinnlichen Empfindung, sagt er, hängt von den Schranken unserer Fähigkeiten ab. Hätten wir andere Sinnen, sagt er mit Berufung auf Montesquieu, so wäre auch unser Geschmack ein anderer; dies paßt nun freilich in seine Gedankenreihe nicht recht hinein. Wenig folgerichtig ist auch, wenn er fortfährt: es ist also die Schönheit in der äußerlichen, sinnlichen Empfindung allzu wandelbar, als daß man sie aus unumstößlichen Gründen sollte herleiten können. Was er meint, ist klar: während bon sens und Vernunfterkenntnis, sittliche Empfindung und sittliche Erkenntnis sich völlig decken, die ersteren sich ohne Bruch in Vernunfterkenntnis auflösen lassen, ist dies bei der ästhetischen Empfindung nicht der Fall. Das Geschmacksurteil, sagt er selbst, läßt sich nicht auf unumstößliche Gründe zurückführen. Hier bietet der Geschmack das richtige Urteil, er muß die Vernunft zurechtweisen, während umgekehrt die Vernunft es ist, die den bon sens und die sittliche Empfindung leiten muß.

Hebt die in der Verschiedenheit der Individualität liegende unbedeutende Schwankung im Geschmack dessen Allgemeingültigkeit nicht auf, so ist das vollends nicht der Fall bei der völlig unberechtigten Verschiedenheit, die in seiner Ausbildung beruht. Dieser gegenüber bemerkt er, daß unter allen Arten von Geschmack einer der wahre und richtige sein müsse. Der Geschmack ist nach ihm ja nicht als etwas Fertiges angeboren, sondern nur als Anlage und er ist, wie alle anderen Anlagen der Ausbildung ebenso bedürftig wie fähig. Wir haben bei König das Schwanken zwischen der französischen Ansicht, wonach diese Bildung unbewußt durch vertraute Beschäftigung mit dem Schönen, und der deutschen Schulansicht, wonach sie durch theoretische Unterweisung vor sich geht, besprochen. Eine merkwürdige Stellung nimmt Mendelssohn zu der Frage der Geschmacksbildung ein. Eine Demonstration, die sich direkt an den Geschmack selbst wendet, hält auch er für völlig verfehlt und erfolglos. Durch Vernunftgründe und Autoritäten, sagt er, bringt ihr dem Menschen keine innere Überzeugung, keine unmittelbare Erkenntnis bei. Er lernt höchstens unverstandene Regeln herplappern und Urteile

nachbeten, an die er nicht glaubt. Er schlägt einen anderen Weg vor, der für seinen Standpunkt höchst charakteristisch ist. Statt direkt an die ästhetische Empfindung muß man sich an das moralische Bewußtsein des Menschen wenden. Vermag z. B. ein Mensch an der Erhabenheit des Apoll keinen Gefallen zu finden und ist vielmehr in das Groteske verliebt, so zeige man ihm, daß die Empfindung des Erhabenen und Großen dem Endzweck unseres Daseins, der wahren Glückseligkeit des Menschen weit mehr entspricht, als die Empfindung des Lächerlichen und Grotesken. Doch hat er selbst an diese merkwürdige Methode keinen rechten Glauben; denn er meint, ihr Gelingen setze voraus, daß der Mensch der Empfindung des Erhabenen schon fähig sei. In diesem Falle ist aber doch jener Weg ein sehr weiter und unnützer Umweg. Hernach, meint er weiter, müsse man ihm auch den Weg zeigen, wie er seine Fähigkeiten ausbilden müsse, um zu dieser Empfindung des Erhabenen zu gelangen. Leider unterläßt er es, uns zu sagen, welches denn dieser Weg ist. Das ist gewiß, daß nach diesem Rezept sich sicher keinem Menschen „unmittelbare Erkenntnis der Schönheit" beibringen, noch der Geschmack des Menschen ausbilden läßt, wie Mendelssohn treuherzig glaubt.

Fassen wir das Resultat unserer Untersuchung zusammen, so dürfen wir feststellen, daß sich bei Mendelssohn in jenen zwei skizzenartig unfertigen Abhandlungen seiner frühesten Zeit bereits alle Elemente der späteren Lehre Kants finden, daß es ihm aber nicht gelungen ist, sie in einer richtigen abschließenden Formel zusammenzufassen. Aber diese beiden Arbeiten sind doch weitaus das Beste, was bis dahin in und außerhalb Deutschlands über den Geschmack und die ihn komponierenden Elemente geschrieben worden war. Wenn wir die geistvolle Besprechung mehrerer Stellen von Sophokles und Shakespeare in dem Aufsatz über das Erhabene und später seine scharfsinnige Analyse der dichterischen Thätigkeit in der Rezension der Karschin und dem Aufsatz über die lyrische Dichtkunst betrachten, so ist wohl nicht zu bezweifeln, daß, wenn er diese Richtung seiner Studien fortgesetzt hätte, es ihm gelungen wäre, seine Untersuchung über die so komplizierte Thatsache des Geschmacks zu einem reifen, wohl zusammenhängenden Abschluß zu bringen.

Die Absicht der Kunst.

Kunstsinn oder Geschmack ist das Organ, durch welches Kunst und Kunstwerk auf uns wirken. Welches ist nun diese Wirkung selbst, oder wie man damals sagte, welches ist die Absicht der Kunst?

War es bisher üblich, die Wirkung derselben in das prodesse

und das delectare zu zerlegen, so faßt Mendelssohn beide Momente in dem Begriff der Beförderung der Glückseligkeit zusammen, wie dies schon Sulzer gethan. Er spricht sich hierüber am eingehendsten in dem Fragmente: „Briefe über die Kunst aus“ (Ges. Schr. IV, 1 p. 66 ff.). Die erst hier veröffentlichte Arbeit ist nicht datiert; sie fällt indes sicher Ende 1757; denn es ist der Brief, von dem Mendelssohn November 1757 an Lessing spricht. Die mehrfachen Rezensionen des kleinen Aufsatzes zeigen, wieviel ihm an der Sache lag und wie schwierig sie ihm wurde. Alle unsere Bemühungen, lehrt er, somit auch Künste und Wissenschaften müssen, wenn sie nicht gar eitel und sträflich sein sollen, unsere Glückseligkeit zum Endzweck haben. Diese besteht wesentlich in einem ununterbrochenen Fortgang zu höherer Vollkommenheit. Diese aber beruht außer dem Wohlbefinden des Körpers in einem gereinigten Verstand, einem rechtschaffenen Herzen und in einem feinen und zärtlichen Gefühl der wahren Schönheit oder in der Übereinstimmung der unteren Seelenkräfte mit den oberen. Hierin liegt auch der Wert und die Wirkung der Künste und Wissenschaften. Alle tragen, sofern sie einige Seelenkräfte beschäftigen, etwas zu unserer Vollkommenheit bei. Sie bessern unseren Verstand, reinigen unser Herz, lenken unsere Leidenschaften, vermehren die Zärtlichkeit unserer Empfindungen und verbreiten über unser Leben einen solchen Reiz, eine so sanfte Zufriedenheit, wie sie weder der Eroberer noch der Wollüstling kennt.

Mendelssohn hält diese verschiedenen Momente nicht auseinander; sie fallen ihm alle in den gemeinsamen Begriff der Glückseligkeit zusammen. So denkt er auch nicht daran, einer jeden einzelnen Kunst den ihr eigentümlichen Beitrag zu dieser Gesamtwirkung zuzuweisen; ja er verlegt den Wert der Künste geradezu in ihre vereinigte Wirkung und spricht der einzelnen Kunst die Möglichkeit ab in gehöriger Weise zur Glückseligkeit beizutragen. Die Künste und Wissenschaften, sagt er, sind nur Mittel zur Glückseligkeit, nicht Selbstzweck. Man verfehlt ihre wahre Absicht, wenn man sie selbst für den Endzweck ansieht, nach dem wir zu streben haben. Dies thut aber der, der eine einzelne Kunst oder Wissenschaft aus der Verbindung mit den anderen reißt und ihr sein ganzes Leben einzig und allein widmet. Er verbessert einige Seelenkräfte übermäßig und läßt die anderen verkümmern. Er macht die Wissenschaft vollkommener, nicht sich. Über der Beschäftigung mit einer einzigen Kunst vernachlässigt er die Übereinstimmung aller Kräfte und Fähigkeiten. Nur diejenigen Teile der Künste und Wissenschaften, die wechselweise einen Einfluß auf einander haben, haben auch einen Einfluß in die Glückseligkeit des Menschen. Sobald sie sich aber von der gleichsam ineinander fließenden Grenze zu weit entfernen, entfernen sie

sich auch von ihrem gemeinsamen Endzweck der Glückseligkeit. Wer sich in das Gebiet einer einzigen Kunst einschließt, der arbeitet wohl an der Vollkommenheit dieser Kunst, aber nicht an der Vollkommenheit der Menschen; also nicht bloß für ihn selbst, sondern auch für die anderen geht die rechte Wirkung verloren. Was Mendelssohn mit diesen unklar gedachten und gefaßten Worten meint, ergiebt sich aus einer späteren Stelle über die Verbindung der Musik mit der Poesie. Die Musik hat nur soweit Berechtigung, als sie die Wirkung der Poesie dienend unterstützt. Die Lieblingsidee Mendelssohns, mehrere Künste mit einander zu verbinden, werden wir später besprechen. Hier wo er von ihrer gemeinsamen Wirkung in die menschliche Glückseligkeit spricht, werden wir wohl sagen dürfen, daß es ein leeres, unverstandenes Gerede ist. Sicher ist es, daß der einzelne nur wenn er eine hervorragende Naturanlage mit allen Kräften einseitig ausbildet, der Forderung seiner Natur Genüge thut, nicht aber wenn er auf allen Gebieten herumdilettiert, und noch gewisser, daß nur durch diese Arbeitsteilung nicht bloß die einzelnen Wissenschaften, sondern die Gesamtbildung der Menschheit gefördert wird. Nicht der einzelne soll ein all- und gleichseitig ausgebildetes Ganze werden, sondern die aufs höchste entwickelten Individualitäten sollen sich zu einem schönen harmonischen Volks- oder Menschheitsganzen ergänzen. Wir stehen hier noch ganz auf dem Boden der reinen Subjektivität, des falschen Ideals vorgeblich harmonischer Ausbildung des Individuums. Erst bei Schiller treffen wir diesen Standpunkt glücklich überwunden.

In dem Begriff der Glückseligkeit fällt Belehrung, sittliche Besserung und ästhetische Lust zusammen. Wir müssen aber doch diese einzelnen Seiten besonders ins Auge fassen; zumal die letzte, nachdem wir zuerst einiges über die sittliche Wirkung der Kunst vorausgeschickt. Wir haben schon früher auf seine Ansicht über den Zusammenhang des Schönen mit der Sittlichkeit, genauer auf die Einwirkung des Schönen auf die Neigungen und die Beweggründe des Handelns hingewiesen. Diese sittigende Wirkung kommt natürlich der Kunst in höherem Maße als dem Naturschönen, und im höchsten Grade der Dichtkunst zu. Eingehender behandelt er den sittlichen Einfluß der schönen Wissenschaften und Künste in der Rhapsodie (Ges. Schr. I, p. 275) und in dem kleinen Aufsatz „Über die Kunst" (Ges. Schr. IV, 1 p. 66 ff.). Da der Mensch nicht aus bloßen Grundsätzen, sondern auch und noch mehr aus Neigung handelt, so genügt wissenschaftliche Demonstration nicht, um uns zum sittlichen Handeln zu bestimmen; man muß vielmehr alle möglichen Triebfedern zur Tugend in Bewegung setzen. Die Tugend ist freilich eine Wissenschaft und kann erlernt werden; aber wenn sie in Ausübung

gebracht werden soll, erfordert sie kunstmäßige Übung und Fertigkeit. Erst dann hat der Mensch wahre Sittlichkeit erreicht, wenn sich seine Grundsätze in Neigungen verwandelt haben, und seine Tugend mehr Naturtrieb als Vernunft zu sein scheint. Wir führen diese Stelle nur an, um wieder auf das merkwürdige Zusammentreffen mit Schiller aufmerksam zu machen, der bekanntlich Kant gegenüber auf die gleiche Ansicht gekommen ist, ja sie ganz ähnlich formuliert hat. Ein ganz besonderes Mittel, die Beweggründe zum sittlichen Handeln zu steigern, liegt darin, daß wir uns an die unteren Seelenkräfte wenden, die allgemein abstrakten Grundsätze in „anschauende Erkenntnis" verwandeln. Dies geschieht durch die Kunst. Hierin, sagt er, zeigt sich der unschätzbare Nutzen der schönen Wissenschaften in der Sittenlehre nicht nur für gemeine Köpfe, die für die Tiefe der Demonstration zu seicht sind, sondern sogar für den Weltweisen selbst, wenn er kein Mittel versäumen will die tote Erkenntnis der Vernunft zum wahren sittlichen Leben zu erwecken. Er führt dies nun in dithyrambischen Worten an der „göttlichen Beredsamkeit" und an der Geschichte weiter aus und geht dann auf die eigentlichen Künste über. Die Dichtkunst, die Malerei und Bildhauerkunst, sagt er, wenn sie der Künstler nicht zu einem unedlen Zwecke mißbraucht, zeigen uns die Regeln der Sittenlehre in erdichteten und durch die Kunst verschönerten Beispielen, wodurch die Erkenntnis belebt und jede trockene Wahrheit in eine feurige und sinnliche Anschauung verwandelt wird. Es ist dies nun ein ganz banaler Gedanke, bei dem die dithyrambische Fassung um so seltsamer absticht. In den Briefen über die Kunst spricht er den gleichen Gedanken aus. Wenn er aber hier hinzufügt: „Hiezu wird von Seiten dessen, der überredet werden soll, einige Vorbereitung erfordert. Der muß die Annehmlichkeit der Grazien schon empfinden, der sich von ihnen besiegen läßt. Man muß auf Mittel bedacht sein, den Geschmack zu reinigen, die Empfindung zu veredlen und überhaupt alle Gemütskräfte zu verbessern", so weist er damit der Kunst, zunächst der Poesie, zugleich die Aufgabe zu, den Menschen durch die Bildung des Geschmacks, wie für die Vernunfterkenntnis, so auch für die wahre vernünftige Sittlichkeit vorzubereiten d. h. er verlangt wie Schiller eine ästhetische Erziehung des Menschen als Vorbedingung und Vorstufe für die freie Sittlichkeit. Natürlich enthalten die Worte Mendelssohns den Schillerschen Gedanken nur im Keim, und Mendelssohn selbst hat diesen Keim nicht weiter entwickelt, wohl aber Sulzer, der unsere Stelle nicht gekannt haben kann.

Indes die sittliche Wirkung der Kunst ist doch auch nach Mendelssohn nur etwas Beiläufiges, Nebensächliches. Erster und höchster Zweck

aller schönen Künste, sagt Lessing (erster Entwurf zum Laokoon), ist das Vergnügen und Mendelssohn stimmt dem aus vollem Herzen bei. Das Wesen des ästhetischen Vergnügens überhaupt haben wir schon früher dargestellt. Es handelt sich also hier nur darum, nachzuweisen, in was das speziell durch die Kunst bewirkte Vergnügen besteht, und durch welche Mittel die Kunst es bewirkt.

Er behandelt die einschlägige Frage in dem Aufsatz Über die Quellen und Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften. Er wirft hier die Frage auf: Was haben die verschiedenen Gegenstände der Dichtkunst, der Malerei 2c. gemein, wodurch sie zu einem einzigen Endzweck übereinstimmen können? Er bahnt sich den Weg zur Beantwortung dieser Frage durch eine Polemik gegen Batteux, der, wie er behauptet, das Wesen der Kunst in die Nachahmung der Natur setze und demnach das Vergnügen, das die Kunst gewährt, in die Wahrnehmung der Ähnlichkeit des Nachbilds mit der Natur. Mendelssohn verwirft dies, da ja auch die Natur ohne nachzuahmen gefalle. Er hat hiemit vollkommen Recht und wir dürfen gespannt sein, wie nun er, sei es vom Standpunkt der Baumgartenschen Ästhetik, sei es von der Theorie des Dubos aus, die er unterdessen adoptiert hatte, das Wohlgefallen, das aus der Kunst entspringt, erklärt. Leider finden wir uns auf das gründlichste enttäuscht. Da er den Mut nicht besitzt mit der Nachahmung als oberstem Prinzip der Kunst völlig zu brechen, so vermag er auch keine neue richtigere Erklärung dieses Wohlgefallens zu geben. Zunächst führt er den allgemeinen Grund an, aus dem uns das Schöne überhaupt gefällt. Es liegt in der Natur unseres Geistes, daß er an jeder Vollkommenheit Wohlgefallen empfindet, somit auch an der Schönheit als der sinnlichen Erscheinung der Vollkommenheit. Damit lag es ihm nun ganz nahe, das Wohlgefallen an dem Kunstwerk eben als Wohlgefallen an der sinnlichen Erscheinung der Schönheit zu erklären. Er hat diesen Schritt so wenig gethan als J. A. Schlegel. Wir finden es bei Mendelssohn, der ja ganz ausdrücklich gegen Batteux polemisiert und der selbst noch gründlicher und prinzipieller als J. A. Schlegel nachgewiesen zu haben behauptet, daß das oberste Prinzip der Kunst nicht die Naturnachahmung sein könne, ganz unbegreiflich, daß er dennoch an der Ableitung jenes Wohlgefallens aus der Treue der Naturnachahmung festhält. Allerdings meint er, da die Ähnlichkeit mit dem Urbilde nur eine einfache Vollkommenheit sei, so errege sie auch nur einen sehr geringen Grad der Lust, der gleichsam nur die Oberfläche der Seele berühre. Er stellt deshalb neben dieses Vergnügen mit Bodmer noch ein anderes, nämlich das, welches aus der Wahrnehmung der Vollkommenheit des Künstlers

entspringe. Dies meint er, sei größer als das erstere. Denn diese Vollkommenheit sei würdiger und zusammengesetzter als die Vollkommenheit der Naturnachahmung, würdiger, weil es die Vollkommenheit eines vernünftigen Wesens sei, zusammengesetzter, weil mancherlei Fähigkeiten und Geschicklichkeiten zu einer schönen Nachahmung erforderlich seien. Mit Recht bemerkt Lessing nach dem Vorgang von Dubos, daß beides ein höchst frostiges Vergnügen sei. Lessing hatte in dem kurz vorangehenden Briefwechsel über die Tragödie Mendelssohn die aus Dubos geschöpfte Belehrung gegeben, daß die tragische Lust nicht in der Wirkung der Illusion, sondern in der durch die Erregung des tragischen Affekts bewirkten Steigerung unseres Realitätsbewußtseins beruhe und Mendelssohn hatte dem als einer ganz neuen Entdeckung freudig zugestimmt (s. unten). Es lag nun doch so ganz auf der Hand, diese Erklärung auf das Vergnügen aus der Kunst überhaupt auszudehnen, oder auch von dem Vergnügen an dem Kunstwerk als sinnlicher Erscheinung der Schönheit auszugehen und hierauf mit völliger Beiseitelassung des Begriffs der Nachahmung eine richtigere und befriedigendere Erklärung des betreffenden Vergnügens aufzustellen. Er hat es nicht gethan. Wohl behandelt er in der Rhapsodie und in der Abhandlung Über die Hauptgrundsätze ꝛc. (in der ersten Rezension: Über die Quellen und Verbindungen u. s. w. fehlt der betreffende Abschnitt) die Frage, wie es komme, daß Gegenstände, die uns in der Wirklichkeit Unlust verursachen, uns in der Nachahmung Vergnügen bereiten, und beantwortet sie im Eingang der Rhapsodie in breiter scholastischer Ausführung des Dubos-Lessingschen Grundsatzes.

Schon in den Briefen über die Empfindungen war er auf diese Frage gekommen und hatte dabei auch die Erklärung von Dubos angeführt, aber verwerfen zu müssen geglaubt. Auf die prinzipielle Unterscheidung zwischen den Eindrücken einer unangenehmen Wirklichkeit und denen aus ihrer künstlerischen Nachbildung geht er hier gar nicht ein. Er geht aus von der Definition von Maupertuis: die angenehme Empfindung sei eine Vorstellung, die wir lieber haben, als nicht haben wollen; die unangenehme eine solche, die wir lieber nicht haben, als haben wollen. Die Seele vermöge sich an nichts zu vergnügen, was sich ihr nicht unter der Gestalt einer Vollkommenheit darstelle. Was Dubos für seine Lehre anführt, erklärt er anders: die Lust an Gladiatorenkämpfen aus der Freude an der Geschicklichkeit des Kämpfers und der Abstumpfung unseres sittlichen Gefühls durch die Gewohnheit; die Lust des Pöbels an Hinrichtungen, die der Gebildeten an Trauerspielen — diese sinnlose Zusammenstellung gehört natürlich ihm, nicht Dubos an — aus der Erregung unseres Mitleidens. Das Mitleiden,

sagt er, ist die einzige unangenehme Empfindung, die uns reizt. Es ist eine Vermischung von angenehmer und unangenehmer Empfindung. Es ist nichts als die Liebe zu einem Gegenstand mit dem Begriff eines Unglücks verbunden, das ihm unverschuldet zugestoßen ist. Die Liebe stützt sich auf Vollkommenheiten und muß uns Lust gewähren, und der Begriff eines unverdienten Unglücks macht uns den unschuldigen Geliebten schätzbarer und erhöht den Wert seiner Vortrefflichkeiten. Dies ist ganz besonders der Fall bei der Darstellung des Unglücks eines Tugendhaften auf der Bühne. Wenn uns gleich in der Natur ein solcher Anblick unerträglich wäre, weil das Mißvergnügen über sein unverdientes Unglück das Vergnügen, das aus der Liebe entspringt, bei weitem überträfe, so gefällt es dennoch auf der Schaubühne; denn die Erinnerung, daß es nichts als ein künstlicher Betrug ist, lindert einigermaßen unsern Schmerz und läßt nur so viel davon übrig, als nötig ist, unserer Liebe die gehörige Fülle zu geben.

Im Anfang der Rhapsodie nimmt er nun seine Polemik gegen Dubos und ebenso die von Maupertuis entlehnte Definition von angenehmer und unangenehmer Empfindung ausdrücklich zurück. Er fruktifiziert hier die Belehrung, die ihm Lessing im Briefwechsel über die Tragödie hatte zu teil werden lassen, und giebt nun selbst in sehr breiter Darstellung eine in die Formeln der Schulsprache eingekleidete Erklärung der sogenannten gemischten Empfindungen, wobei er sich bald mehr an die Fassung von Lessing, bald mehr an die von Dubos hält. Er faßt den Lessingschen Satz weiter und tiefer, wie dies schon in der ursprünglichen Form bei Dubos der Fall ist, indem er ihn nicht bloß auf die Nachahmung beschränkt, sondern auf die gemischten Empfindungen überhaupt ausdehnt. Doch hat für uns diese weitere Fassung hier nur soweit Wert, als sie die Grundlage für die speziellere, uns allein berührende Frage nach den gemischten Empfindungen in der Nachbildung durch die Kunst bildet. Sein Gedankengang ist etwa folgender: Die subjektive und die objektive Beziehung der Vorstellung ist genau auseinander zu halten. Bei der unangenehmen Empfindung gilt die Verabscheuung meist dem Gegenstand, nicht der Vorstellung davon; den Gegenstand wollen wir beseitigt wissen, nicht seine Vorstellung; letztere kann vielmehr großen Reiz für uns haben. Alle endlichen Gegenstände haben bejahende und verneinende Merkmale; jene sind die Elemente ihrer Vollkommenheit, diese ihrer Unvollkommenheit; jene erregen Wohlgefallen, diese Mißfallen. Das Wohlgefallen und Mißfallen bezieht sich aber nur auf die Sache selbst. Für das denkende Subjekt dagegen ist Wohlgefallen wie das Mißfallen eine bejahende Bestimmung der Seele. Demnach muß jede Vorstellung, unangenehme wie angenehme,

wenigstens in Beziehung auf das Subjekt als bejahendes Prädikat des denkenden Wesens, etwas Wohlgefallendes haben. Das Erkennen und Mißbilligen eines Mangels oder einer bösen Handlung sind bejahende Merkmale der Seele, die notwendig in dieser Beziehung Lust und Wohlgefallen erregen müssen. Das Gute nun ist in subjektiver wie in objektiver Beziehung angenehm, das Böse dagegen ist unangenehm von Seite des Gegenstands (objektiv), dagegen angenehm als Vorstellung unserer Seele (subjektiv). So erregt das Unvollkommene, Böse, Mangelhafte stets eine gemischte Empfindung, die aus dem Mißfallen an dem Gegenstand und aus dem Wohlgefallen an der Vorstellung zusammengesetzt ist. Ob die angenehme oder die unangenehme Seite überwiegt, wird davon abhängen, ob die Beziehung auf den Gegenstand oder die auf uns vorherrscht. Berührt uns der Gegenstand näher oder ist er gar ein Teil von uns, so verschwindet das Angenehme ganz, indem hier Subjekt und Objekt zusammenfallen. Von dieser Art ist der sinnliche Schmerz und von einer solchen Vorstellung kann man sagen, daß wir sie lieber nicht haben, als haben wollen. Dagegen ist die Empfindung von Furcht und Schrecken bereits nicht ohne Reiz für die Seele. Betrifft das Übel nicht uns selbst, sondern unsere Nebenmenschen, so kommt es auf Temperament und Erziehung an. Bei Tiergefechten z. B. kann die Seele in der That Vergnügen finden, sofern eben die damit verbundene Erregung der Leidenschaft an sich eine angenehme Empfindung ist; freilich darf man kein allzu empfindsam Gemüt haben. Wird in einem empfindsamen und wohlgezogenen Gemüte beim Anblick schrecklicher Gegenstände in der Wirklichkeit stets die unangenehme Empfindung weit überwiegen, so ist dies nicht mehr der Fall, sobald der Gegenstand in die Ferne gerückt wird, z. B. durch die Erzählung von vergangenen Zeiten und entlegenen Orten. Eben dies gilt von der Nachahmung durch die Kunst auf der Bühne, auf Leinwand, in Marmor. Eine solche vermag uns selbst die schrecklichsten Gegenstände der Wirklichkeit angenehm zu machen, da ein heimliches Bewußtsein, daß wir Nachahmung und keine Wahrheit vor uns haben, die Stärke des objektiven Abscheus mildert und das Subjektive der Vorstellung gleichsam hebt. Allerdings wird unsere Einbildungskraft durch die Kunst oft so sehr mit fortgerissen, daß wir zuweilen alle Zeichen der Nachahmung vergessen und die wahre Natur zu sehen wähnen. Aber dieser Zauber dauert nur so lange, als nötig ist unserem Begriff von dem Gegenstand das gehörige Leben und Feuer zu geben. Sobald die Beziehung auf den Gegenstand unangenehm zu werden anfängt, so erinnern uns tausend in die Augen fallende Umstände, daß wir eine bloße Nachahmung vor uns sehen. Auch die Verschiedenheit der

Materie der Nachahmung von der Materie der Natur, der Marmor, die Leinwand, rufen die Aufmerksamkeit, so oft es nötig ist, von der Illusion zurück.

Mendelssohn unternimmt es von hier aus, die Grenze zu bestimmen, wie weit die Nachahmung der Natur ähnlich sein dürfe — eine Frage, die schon J. E. Schlegel in Angriff genommen hatte. Aus obiger Bemerkung, sagt er, ergebe sich, warum bemalte Bildsäulen um so unangenehmer seien, je näher sie der Natur kommen. Die schönste Bildsäule von dem größten Künstler bemalt, könne nicht ohne Ekel betrachtet werden. In Wachs getriebene Bilder in Lebensgröße und natürlicher Kleidung machen einen ganz widrigen Eindruck; da uns kein sinnliches Merkmal überführe, daß wir eine bloße Nachahmung vor uns haben, so vermissen wir mit Widerwillen das Merkmal des Lebens, die Bewegung. Für den dramatischen Dichter und Schauspieler dagegen reiht er hier die Bemerkung an, die Kunst müsse alle Kräfte des Genies aufbieten, die Nachahmung und die dadurch zu erhaltende Täuschung vollkommen zu machen, und sie könne es den zufälligen Umständen, der Dekoration, dem Orte, der Materie und tausend anderen Nebendingen überlassen, der Seele die nötige Erinnerung zu geben, daß sie Kunst und nicht Natur vor sich habe. Mendelssohn thut sich auf diese Grenzscheidung zwischen Kunst und Natur so viel zu gut, daß er in der Vorrede zur zweiten Auflage seiner philosophischen Schriften ausdrücklich darauf als ein besonderes Verdienst aufmerksam macht.

Höchst bezeichnend für Mendelssohn ist, daß er auch noch in der Rhapsodie, wo er den Dubos-Lessingschen Satz doch adoptiert und in seine Schulsprache überträgt, unmittelbar darauf den alten Klepper von der Ähnlichkeit zwischen Natur und Abbild und von der Geschicklichkeit des Künstlers reitet. Indes wir bemerken bei ihm oft, wie er über eine einmal gefaßte Idee nicht hinwegkommt, wenn er auch da und dort einen Ansatz dazu macht. Resolute Konsequenz des Denkens war überhaupt nicht seine Sache.

Das Wesen der Kunst.

Was ist nun die Kunst selbst? Worin besteht ihr Wesen? Mendelssohn geht in seiner Untersuchung von der subjektiven Seite, dem ästhetischen Wohlgefallen aus, um von hier aus auf ihr objektives Wesen zu schließen.

Er behandelt die Frage in der ersten seiner rein ästhetischen Abhandlungen: Betrachtungen über die Quellen und Verbindungen der

schönen Künste und Wissenschaften (Bibl. d. sch. W. u. fr. K. I, 2, 1 f.); in der Umarbeitung: Über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften hat er manches erweitert, manches bestimmter gefaßt; wir werden bei den wichtigeren Punkten den Unterschied notieren, sonst die Fassung wählen, die uns die glücklichste scheint. Er geht aus von der Wirkung der Schönheit überhaupt und stellt hier Natur und Kunst ohne weiteres neben einander und erklärt damit indirekt, daß die Wirkung der Kunst eben auf der Schönheit beruhe, daß somit die Kunst die Darstellung des Schönen sei. Wiefern er diesen Gedanken auch direkt ausgesprochen, wie er ihn besonders dem hergebrachten Begriff der Nachahmung gegenüber näher ausgeführt, wird sich aus dem Folgenden ergeben. — Nachdem er die gleichartige Wirkung der Schönheit in Natur und Kunst in beredten Worten ausgesprochen, formuliert er die Frage also: Was haben die verschiedenen Gegenstände der Dichtkunst, der Malerei, der Beredsamkeit und der Tanzkunst, der Musik, der Bildhauerkunst und Baukunst gemein, wodurch sie zu einem einzigen Endzweck übereinstimmen können? Die Antwort hierauf ist natürlich zugleich die Antwort auf die Frage: In was besteht das Wesen der Kunst? Für Mendelssohn erscheint die Antwort durch die Auffassung der Kunst als der Realisierung der Schönheitsidee, wie sie durch die Baumgartensche Ästhetik gegeben war und wie Mendelssohn sie mehrfach ausdrücklich ausspricht, gegeben. Leider vermag er es nicht, sie mit Abweisung der Nachahmungstheorie zur Grundlage einer neuen Theorie der Kunst und der Künste zu machen; vielmehr bewegt er sich in unsicherem Schwanken zwischen der alten Schultradition und der Konsequenz der Baumgartenschen Ästhetik.

Allerdings beginnt er seine Untersuchung mit einer Polemik gegen die Theorie der reinen Naturnachahmung, als deren Vertreter er infolge seiner sehr oberflächlichen Lektüre Batteux anführt. In der Besprechung von J. A. Schlegels Abhandlung vom höchsten Grundsatz der Poesie (Litt. Brief 87 v. Jahr 1760) wirft er diesem vor, daß er mit der Verwerfung des Prinzips der Nachahmung nicht recht Ernst gemacht, sondern ihm doch noch eine breite Existenzberechtigung eingeräumt habe. Zum Glück, sagt er, sei es erwiesen, daß der Batteuxsche Grundsatz nicht der höchste sein könne und zwar nicht nur in Ansehung der Dichtkunst, sondern ebenso gut in Ansehung der übrigen Künste, die Schlegel dem Batteux noch zu lassen scheine. Die Nachahmung der Natur finde in der Musik und Baukunst nicht durchgehend statt; und selbst in der Malerei, wo sie zu Hause zu sein scheine, könne sie den Künstler auf Irrwege leiten, wenn er ihr einzig allein folge. „Den Beweis haben Sie bereits anderswo gelesen.“ Mit den letzteren Worten kann er

nur seine eigene Abhandlung Über die Quellen und Verbindungen ꝛc. meinen. Sehen wir uns nun diesen Beweis näher an, so finden wir, daß es sehr bedenklich damit steht, daß er so gut wie Batteux und Schlegel in der Vorstellung der Nachahmung befangen ist, daß das angeblich Neue, auf das er sich zu berufen scheint, die Lehre von der Idealisierung etwas sehr Altes ist, das erst in neuster Zeit von Breitinger auch in Deutschland wieder eingeführt worden war, derart daß er faktisch nur dessen Worte wiederholt. Wie unklar, wie befangen in der alten Auffassung der Kunst er trotz seiner Polemik dagegen ist, ergiebt sich aus seiner eigenen Darstellung. Das allgemeine d. h. das allen Künsten gemeinsame Mittel unserer Seele zu gefallen, sagt er, ist die sinnliche Vorstellung der Vollkommenheit, und da der Endzweck der schönen Künste der ist zu gefallen, so ergiebt sich der Grundsatz: „Das Wesen der schönen Künste und Wissenschaften besteht in dem sinnlichen Ausdruck der Vollkommenheit.“ Hiemit stehen wir auf der gesunden Anschauung der Baumgartenschen Ästhetik, daß die Kunst die Realisierung der Schönheitsidee ist. Aber alsbald fährt er fort: „Es ist aber nicht genug, daß der Ausdruck sinnlich sei, er muß auch selbst vollkommen sein, d. h. er muß uns alle Teile des Gegenstands getreu abbilden, die wir an ihm mittelst der Sinne wahrnehmen können. Die Abbildung eines Gegenstands, die mit all seinen Teilen genau übereinstimmt, wird eine Nachahmung genannt; daher ist die Nachahmung eine notwendige Eigenschaft der schönen Künste und Wissenschaften.“ Also nicht bloß sinnlich, sondern auch naturgetreu muß nach ihm der Ausdruck sein. Das letztere ist das, was nach seiner Ansicht Batteux behaupten soll, und sinnlich wäre dann seine eigene angeblich neue Erklärung; in der That aber ist ja eine treue Nachahmung eben als solche auch sinnlich oder, wie er sonst sagt, anschauend; und Naturnachahmung ist sonach die Kunst nicht in dem Sinn von Batteux d. h. Nachahmung der schönen Natur, sondern in dem krassen Sinne photographisch treuen Wiedergabe, und zwar für das gesamte Gebiet der Kunst. Er modifiziert nun in der späteren Rezension der Abhandlung seine Ansicht oder vielmehr nur den Ausdruck derselben. Er läßt nämlich jene oben angeführte Stelle weg und hält den Begriff der Nachahmung nur für die Werke der Kunst fest, die ein Vorbild in der Natur haben und schränkt jenen obigen Satz in die Formel ein: „daher ist die Nachahmung in diesem Falle eine notwendige Eigenschaft der schönen Künste.“ Wir haben somit nur eine Beschränkung dem Umfange nach; für diejenigen Künste, die ein Vorbild in der Natur wiedergeben, also die meisten und wichtigsten, bleibt der Begriff der Nachahmung; ja deren Wesen besteht eben in der Nachahmung.

Der Vorwurf der Halbheit und Inkonsequenz, den Mendelssohn Schlegel macht, fällt also auf ihn selbst zurück. Dazu kommt noch, daß er in dieser ganzen einleitenden Untersuchung überall nur nachahmende Kunst im Auge hat und wir nicht mit einer Silbe etwas von der Kunst erfahren, die nicht nachahmt, noch viel weniger, in was das Wesen der nicht nachahmenden Kunst besteht. Also den Begriff der Kunst als Darstellung des Schönen, der sich ihm aus der Baumgartenschen Lehre ergab, weiß er nicht als neues fruchtbares Prinzip gegenüber dem veralteten der Nachahmung zu verwerten.

Fruchtbarer ist ein anderer Versuch, das Wesen der Kunst und des Kunstwerks zu bestimmen, nämlich als Verwirklichung des in dem Geist des Künstlers lebendigen subjektiven Ideals. Wir schicken als Einleitung voran seinen Versuch den Unterschied zwischen Natur und Kunst oder den Unterschied in der Art, mit der die Kunst und die Natur bei der Schaffung ihrer Werke verfahren, zu fixieren. Er thut dies in der Rezension von Flögels „Erfindungskunst“ (Litt. Br. 135 ff.). Er hält so viel auf die betreffende Arbeit, daß er Lessing besonders darauf aufmerksam macht und sein Urteil darüber erbittet. Sie ist sehr abstrus gehalten, bemüht, ganz einfache Gedanken in die Dunkelheit der Schulsprache zu hüllen. Der Grundgedanke ist folgender: Im Kunstwerk stimmen die Mittel, wodurch es entstanden ist, nur durch den gemeinsamen Endzweck überein; er nennt dies die idealische Verbindung. In den Werken der Natur kommt zu dieser noch die physikalische Verbindung hinzu, sofern die Mittel sich auch wie Ursache und Wirkung zu einander verhalten. Er weist das erstere an dem Laokoon nach. Die Mittel, sagt er, die der Künstler anwendete, stimmten alle mit seiner Absicht untereinander überein; unter sich aber standen sie in keiner weiteren Verbindung von Ursache und Wirkung. Somit ist das Kunstwerk die bewußte Realisierung der Absicht des Künstlers. Aber dies ist etwas Selbstverständliches. Er hätte vielmehr darauf hinweisen müssen, daß der Künstler ein Ideal realisiert, das zuvor in seinem Geiste vorhanden war, hier wie Conti in der Emilie Galotti meint, viel vollkommener vorhanden war, als er es je äußerlich zu gestalten vermag. Er streift mehrfach an diesen Gedanken an. So in unserer Abhandlung (zweite Rezension), wenn er sagt, alle Werke der Kunst seien sichtbare Abdrücke von den Fähigkeiten des Künstlers, die uns sozusagen seine ganze Seele anschauend zu erkennen geben. Von hier aus hätte er leicht die Kunst als die Verwirklichung der geistigen Welt des Künstlers fassen können. Statt aber diesen fruchtbaren Gedanken auszuführen, wendet er ihn wieder subjektiv nach der Seite des Vergnügens: Die Wahrnehmung dieser Vollkommenheit des Geistes

bei dem Künstler erregt ein noch größeres Vergnügen als die Wahrnehmung der Ähnlichkeit von Urbild und Abbild. Das Richtige trifft er in den Bemerkungen zu dem ersten Entwurf des Laokoon (Hempel, Lessing, VI, p. 192 ff.), wo er die Thätigkeit des Künstlers im Unterschied von der Natur als auf die Verwirklichung des in seinem Geist lebendigen Ideals, des subjektiven Ideals, wie er es nennt, gerichtet faßt. Auch die Art, wie der Künstler bei dieser Realisierung verfährt, sucht er hier näher zu bestimmen, indem er von Homer sagt, er habe bei seinen Gemälden ein nettes, ausführliches Bild im Geiste vor sich gehabt und davon die Züge ausgewählt, die auf seinen Gegenstand das erhabenste Licht werfen. Richtig meint er, daß dies nicht bloß beim Dichter, sondern auch beim Maler, d. h. dem bildenden Künstler der Fall sei und daß jeder von beiden die Züge auszuwählen habe, die für seine spezielle Kunst die geeignetsten seien. So war es nur ein Schritt zu der richtigen Erkenntnis, daß die Kunst überhaupt nicht eine Nachahmung der äußeren Natur, sondern eine Verwirklichung des „subjektiven Ideals" ist, und daß der Künstler auch bei der Nachbildung äußerer Gegenstände nicht diese, sondern das in seinem Geist lebendige Bild derselben wiedergiebt. Mendelssohn hat diesen entscheidenden Schritt nicht gethan, sondern ist sein ganzes Leben hindurch halb in der alten Anschauung von der Nachahmung stecken geblieben.

Wir haben schon oben die Vermutung ausgesprochen, daß die Worte Mendelssohns „den Beweis haben Sie anderswo gelesen" sich auf unsere Abhandlung beziehen; aber doch meint er damit nicht die konfuse Partie über die Nachahmung, sondern wohl allein den Abschnitt über das idealisierende Verfahren. Wir haben oben dargestellt, wie die Schweizer diesen Begriff auch bei uns wieder eingeführt, aber die verschiedenen dabei in Betracht kommenden Momente noch nicht recht aus einander gehalten haben. Der Stoff, den der Künstler darstellen will, sei es aus der äußeren Natur oder aus dem Gebiet menschlichen Empfindens und Handelns, bietet solch eine verwirrende Überfülle von Einzelzügen, daß der Künstler sie nicht alle verwenden kann und darf. Er wird demnach von einer Anzahl derselben abstrahieren und einzelne besonders geeignete davon auswählen müssen. Diese Abstraktion und Auswahl ist für die künstlerische Gestaltung unerläßlich. Aber hier kommt es bereits darauf an, welche er auswählt, ob die für den Gegenstand charakteristischen, oder die für das ästhetische Wohlgefallen oder auch andere Rücksichten angemessensten. Er wird aber ferner nicht bloß die sei es nun schönsten oder charakteristischsten auswählen, sondern sie selbst auch noch steigern müssen und dies kann er wiederum entweder nach der Seite der Schönheit oder des Charakteristischen

thun. Beides, der idealistische wie der charakteristische Stil, beruhen gleichmäßig auf Abstraktion, Auswahl und Steigerung; der Unterschied ist eben nur der, nach welcher Rücksicht die Auswahl und Steigerung stattfindet. In der bisherigen Auffassung wurde von Scaliger an bis zu den Schweizern beides, das idealistische wie das charakteristische Verfahren, meist zusammengeworfen. Wie stellt sich nun Mendelssohn hiezu? Er behandelt unsere Frage in der Abhandlung über die Quellen und Verbindungen ꝛc. unmittelbar nach dem Abschnitt über die zwei Quellen des Vergnügens, das uns die Kunst gewährt. In der ersten Rezension handelt er zuerst von dem „Vorwurf der Nachahmung“ d. h. von den Gegenständen in der Natur, die geeignet sind nachgeahmt zu werden; an den Begriff der Auswahl knüpft er dann die Lehre vom Idealisieren oder wie er sagt „von der Eigenschaft des schönen Ausdrucks“ an. In der zweiten Rezension wirft er wieder den „Vorwurf der Nachahmung“ und das Nachbild in der Kunst untereinander. Wir halten uns daher an die richtigere erste Ausführung und geben die Stelle ihrer großen Wichtigkeit wegen — Lessing hat in der Dramaturgie direkt an sie angeknüpft — ausführlich wieder: „der Vorwurf der schönen Künste muß fähig sein, vollkommen sinnlich ausgedrückt zu werden; er wird also mannigfaltige Teile haben müssen. Das Einerlei, das Magere, das Unfruchtbare ist dem Geschmacke unerträglich. — Die Teile müssen auf eine sinnliche Art übereinstimmen, ein Ganzes auszumachen d. h. die Ordnung und Regelmäßigkeit zu erhalten. Eine versteckte Ordnung ist in Ansehung unserer Sinne von einem völligen Mangel derselben nicht zu unterscheiden. — Das Ganze muß die bestimmten Grenzen der Größe nicht überschreiten. Bei allzukleinen Gegenständen vermißt das Gefühl die Mannigfaltigkeit und bei allzugroßen die Einheit im Mannigfaltigen. Der Vorwurf der schönen Künste muß ferner anständig, neu, außerordentlich, fruchtbar u. s. w. sein.“ Hierauf fährt er nun in der ersten Rezension fort: „es werden also nicht alle Gegenstände in der Natur geschickt sein, in den Werken der Kunst nachgeahmt zu werden.“ Hier also handelt es sich um die Auswahl der für die nachahmende Kunst geeigneten Gegenstände. Richtiger faßt er die Sache in der zweiten Rezension: „Man sieht hieraus, in welchem Falle es der Kunst zukomme, die Natur zu verlassen und die Gegenstände nicht völlig so nachzubilden, wie sie im Urbilde anzutreffen sind.“ Indes auch schon in der ersten Rezension meint er das gleiche, wie sich aus der mit der zweiten fast wörtlich gleichlautenden weiteren Ausführung ergiebt. Wir führen den Text der ersteren an, um der Lessingschen späteren

Weiterbildung gegenüber das Prioritätsrecht Mendelssohns schon für seine erste ästhetische Jugendarbeit zu wahren. „Die Natur", sagt er, „hat einen unermeßlichen Plan. Die Mannigfaltigkeit desselben erstreckt sich von dem unendlich Kleinen bis in das unendlich Große und seine Einheit ist über alles Erstaunen hinweg. Die Schönheit der äußerlichen Formen überhaupt ist nur ein sehr geringer Teil von ihren Absichten und sie hat dieselbe zuweilen größeren Absichten nachsetzen müssen. Ist es also wohl möglich, daß der eingeschränkte Raum, den wir von der Natur betrachten können, alle Eigenschaften der idealischen Schönheit erschöpfen sollte? Der menschliche Künstler hingegen wählt sich einen Vorwurf, der seinen Einsichten gemäß ist. Seine Absichten sind so eingeschränkt, als seine Fähigkeiten. Sein ganzer Endzweck ist, die Schönheiten, die in die menschlichen Sinne fallen, in einem eingeschränkten Vorwurf darzustellen. Er wird also der idealischen Schönheit näher kommen können, als die Natur in diesem oder jenem Teil gekommen ist (weil ihn keine höheren Absichten zu Abweichungen veranlassen, fügt er in der zweiten Rezension hinzu). Was sie in verschiedenen Gegenständen zerstreut hat, versammelt er in einem einzigen Gesichtspunkt, bildet sich ein Ganzes daraus und bemühet sich, es so vorzustellen, wie es die Natur vorgestellt haben würde, wenn die Schönheit dieses Vorwurfs ihre einzige Absicht gewesen wäre. Nichts anderes als dies bedeuten die gewöhnlichen Ausdrücke der Künstler: Die Natur verschönern, die schöne Natur nachahmen u. s. w. Sie wollen einen großen Vorwurf so abbilden, wie ihn Gott vermöge seines vorgehenden Willens (voluntas antecedens) geschaffen haben würde[1], wenn ihn nicht wichtigere Endzwecke davon abgehalten hätten. Dieses ist die vollkommenste idealische Schönheit, die in der Natur nirgend anders als im Ganzen anzutreffen und in den Werken der Kunst vielleicht nie völlig zu erreichen ist. — Der Künstler muß sich also über die gemeine Natur erheben und weil die Nachbildung der Schönheit sein einziger Endzweck ist, so steht es ihm frei, dieselbe allenthalben in seinen Werken zu konzentrieren, damit sie uns stärker rühre." Mendelssohn knüpft hier vielfach an Breitinger an; aber während dieser noch meint, das vollkommenste Werk der Kunst komme selbst dem unvollkommensten der Natur an Schönheit nicht gleich, faßt Mendelssohn als der erste in Deutschland das Verhältnis des Kunstschönen zum Naturschönen richtig auf.

[1] In der zweiten Rezension sagt er statt dessen: wenn die sinnliche Schönheit sein höchster Endzweck gewesen wäre.

Wir ziehen hier noch eine spätere Äußerung über denselben Gegenstand in den Anmerkungen zum ersten Laokoonentwurf bei (Hempel, Lessing VI, p. 240). Er unterscheidet hier ein zweifaches Ideal, ein subjektives im Geist des Künstlers lebendiges, und ein objektives in der Welt als Ganzem vorhandenes. Letzteres, sagt er, sei das Maximum der Schönheit; aber die Natur habe es nur im ganzen Weltall erreicht und eben deswegen nicht in allen ihren Teilen erreichen können. Auch sei die Schönheit nicht ihre Hauptabsicht gewesen und diese habe sehr oft der Vollkommenheit oder dem Guten und Nützlichen weichen müssen. Anders stehe es mit dem subjektiven Ideal. Des Künstlers Absicht gehe bloß auf die Schönheit und zwar nicht weiter als auf die Schönheit eines isolierten Teils. Daher müsse er dem Ideal näher kommen können, als selbst die Natur. Das Ideal, meint er hier fälschlich, komme, wie die Schönheit überhaupt, vorzüglich nur den Formen körperlicher Dinge zu; nur transcendentaliter haben auch Gedanken, Farben, Töne, Bewegung und jeder Ausdruck innerlicher Empfindungen ihre Schönheit und folglich auch ihr Ideal. Wie die Unrichtigkeit des Gedankens sich stets auch in der falschen Fassung des Ausdrucks spiegelt, so auch hier in der seltsamen Zusammenstellung oder Gleichstellung von Farben und Tönen mit Gedanken und dem Ausdruck der Empfindungen statt mit den Formen körperlicher Dinge.

Er führt nun seine Lehre von der Idealisierung in der Abhandlung über die Quellen und Verbindungen &c. noch etwas näher aus; zunächst für die Plastik und das Kolorit. Die Natur, meint er, zeige nie die Schönheit der Formen, wie die antiken Bildwerke: ihre Umrisse seien etwas mager, ihre Köpfe nicht so edel und so ausdrucksvoll, als die der Antike. Ebenso seien die Lokalfarben der Natur nicht so frisch, nicht so lebhaft als die eines geschickten Koloristen. Jene müsse für ihr unermeßliches Gemälde eine erstaunliche Menge stets wechselnder Farben anwenden. Der Maler dagegen brauche für sein beschränkteres Gemälde nur eine kleine Anzahl und diese können deshalb um so reiner und lebhafter sein. Seinen völligen Mangel an Anschauung und darauf beruhender Einsicht verrät noch mehr, als obige Worte, die merkwürdige Behauptung, die Farben des Koloristen selbst müssen in Vergleich mit den Farben des Zeugfärbers etwas schmutzig und bräunlich aussehen, weil der Endzweck des letzteren bloß auf eine einzige Farbe eingeschränkt sei. Auch auf dem Gebiet des Geistes macht Mendelssohn seinen Satz geltend. Die Natur, sagt er, hat vielleicht niemals einen menschlichen Charakter wie Grandison aufzuweisen gehabt; allein der Dichter hat sich bemüht, ihn so zu bilden, wie der Mensch nach dem vorhergehenden Willen Gottes hätte

werden sollen. Er hat sich eine idealische Schönheit zum Muster vorgesetzt und in der Natur die Züge aufgesucht, die zusammengenommen einen so vollkommenen Charakter bilden. Er hat die Natur verschönert. Offenbar hat Mendelssohn bei dieser ganzen Darstellung nur den idealistischen Stil im Auge; doch werden wir später sehen, daß sich an anderer Stelle auch für den charakteristischen Stil wenigstens Ansätze bei ihm finden.

Das System der Künste.

Nachdem er so das Verhältnis von Naturnachahmung und Idealisierung für die Kunst überhaupt auseinandergesetzt, geht er dazu über, ein System der Künste aufzubauen. Ein vollständiges Lehrgebäude aufzuführen, meint er indes, habe er weder den Willen noch die Fähigkeit; er bescheide sich, nur die ersten Grundlinien eines solchen mit einiger Richtigkeit gezeichnet zu haben. Er wendet sich nun alsbald zur Einteilung der schönen Künste. Als Einteilungsprinzip legt er nach Baumgarten-Meier die Verschiedenheit der Zeichen, die die einzelnen Künste verwenden, zu Grunde. Diese sind entweder natürlich oder willkürlich. Natürlich sind sie, wenn die Verbindung des Zeichens mit der bezeichneten Sache in den Eigenschaften des Bezeichneten selbst gegründet ist. Dies ist z. B. der Fall, wenn eine Gemütsbewegung durch die ihr zukommenden Töne, Geberden und Bewegungen ausgedrückt wird. Willkürlich dagegen sind die Zeichen, die vermöge ihrer Natur mit der bezeichneten Sache nichts gemein haben, aber doch willkürlich dafür angenommen worden sind. Hiezu rechnet er nicht allein die Worte der Sprache, sondern, wie schon Meier auch die Buchstaben, ferner die hieroglyphischen Zeichen u. dergl. Denselben Gegenstand behandelt er später in dem Exkurs (II u. III), den er seinen Anmerkungen zum ersten Laokoonentwurf angehängt hat (Hempel, Lessing VI, p. 240 ff.). Gemeinsam ist allen Künsten, lehrt er hier, dasjenige, was das Wesen der Schönheit ausmacht; also: Mannigfaltigkeit, Einheit, Wohlgereimtheit, Ordnung, Neuheit, Lebhaftigkeit u. s. w. Dagegen unterscheiden sie sich von einander 1) vermittelst der bezeichneten Sachen (d. h. der Gegenstände der Kunst), 2) vermittelst der Zeichen. Jene sind entweder Formen, die leicht ins Gedächtnis zurückkommen, wie Gedanke, Figur und Bewegung, oder nicht leicht, wie Farbe und Schall; sie sind ferner entweder zugleich seiend oder auf einander folgend. Die Zeichen sodann sind entweder natürlich oder willkürlich, zugleich seiend oder auf einander folgend, täuschend oder nicht täuschend; sie drücken entweder auch Handlungen, Mienen und Geberden oder nur Empfindungen aus,

und diese Empfindungen wieder sind entweder Neigungen und Leidenschaften, oder bloß sinnliche Vorstellungen. Endlich sind die Zeichen auch mehr oder weniger lebhaft. Es ist klar, daß diese Menge der hier aufgezählten Merkmale nicht geeignet ist, ein Einteilungsprinzip zu bilden; in der That hat sie Mendelssohn auch nicht hiezu, sondern zur näheren Charakteristik der einzelnen Kunstgattungen, wozu sie vorzüglich geeignet sind, verwendet.

Wir fahren nun in unserer Abhandlung über die Quellen und Verbindungen ꝛc. fort. Wir legen auch hier mit Absicht die erste Rezension zu Grunde, weil es gilt, für einzelne wichtige Punkte die Priorität Mendelssohns gegenüber Lessings Laokoon schon in dieser Frühzeit festzustellen. Aus dieser Betrachtung — nämlich über natürliche und willkürliche Zeichen — fährt er fort, ergiebt sich die erste Haupteinteilung des sinnlichen Ausdrucks in schöne Künste und in schöne Wissenschaften (beaux arts et belles lettres). In der Rezension von Flögels Erfindungskunst bemerkt er ganz richtig, der Ausdruck Wissenschaften sei hier uneigentlich gebraucht; denn in der That seien es keine Wissenschaften sondern Künste. Zu ihnen gehören Dichtkunst und Beredsamkeit. Sie drücken die Gegenstände durch willkürliche Zeichen, durch Worte und Buchstaben aus. Da nun eine vernünftige Zusammensetzung vieler Worte eine Rede genannt werde, so ergebe sich ganz ungezwungen die bekannte Baumgartensche Definition: Die Dichtkunst ist eine vollkommen sinnliche Rede; in der späteren Rezension übersetzt er richtig: ein Gedicht ist eine sinnlich vollkommene Rede. Den Unterschied zwischen Poesie und Beredsamkeit setzt er in der ersten Rezension mit Baumgartens Meditationes darein, daß in der letzteren der Ausdruck nicht so vollkommen sinnlich sei, wie in der Poesie; in der zweiten richtiger in den verschiedenen Endzweck, sofern die eine gefallen, die andere überreden wolle. — Das Mittel nun, eine Rede sinnlich zu machen, besteht nach ihm in der Wahl solcher Ausdrücke, die das Bezeichnete deutlicher empfinden lassen, als das Zeichen. Hiedurch wird der Vortrag lebendig und anschauend und die bezeichneten Gegenstände unseren Sinnen gleichsam unmittelbar vorgestellt. Er meint, ganz an Bodmer erinnernd, aus dieser allgemeinen Maxime lasse sich der Wert der poetischen Bilder, Gleichnisse und Beschreibungen und selbst der eigentlichen poetischen Worte beurteilen.

Eben in der Willkürlichkeit der Zeichen nun liegt es, daß alle möglichen und wirklichen Dinge durch sie ausgedrückt werden können, sobald wir einen klaren Begriff von ihnen haben. Daher erstreckt sich das Gebiet der schönen Wissenschaften auf alle nur ersinnlichen Gegenstände. „Alle Schönheiten der Natur in Farben,

Figuren und Tönen, die ganze Herrlichkeit der Schöpfung, der Zusammenhang des unermeßlichen Weltgebäudes, die Ratschlüsse Gottes und seine unendlichen Eigenschaften, alle Neigungen und Leidenschaften unserer Seele, unsere subtilsten Gedanken, Empfindungen und Entschließungen können der poetischen Begeisterung zum Stoff dienen." Mendelssohn räumt hier der Poesie im Anschluß an die Schweizer ein weit größeres Gebiet ein, als Lessing später im Laokoon. Indes erkannte doch auch er schon damals, daß nicht jeder der oben angeführten Stoffe für Poesie und Malerei gleich geeignet sei, daß vielmehr die einen mehr für die Poesie, die anderen mehr für die Malerei taugen. In der schon früher angeführten Rezension von An essay on the writings and genius of Pope (1758) scheidet er die Darstellung des Nebeneinander, der sichtbaren Natur, von dem eigentlichen Gebiet der Poesie aus. Er gründet seine Ansicht im Unterschied von Lessing schon damals weniger auf die Verschiedenheit der Zeichen, als auf die Verschiedenheit der Sinne, an die sich Poesie und Malerei wenden. Naturschönheiten zu beschreiben, meint er, sei der Pinsel des Malers geeigneter, als die Sprache des Dichters. Letzterer vermöge uns diese Gegenstände nicht so vorzuführen, daß wir sie deutlich zu sehen glauben. Er vermöge sie nur nach und nach, nicht auf einmal als Ganzes, der Einbildungskraft vorzustellen. Poesie und Malerei haben jede ihre eigenen Grenzen, die durch die Sinne, für die sie arbeiten, bestimmt werden. Der Gedanke ist teilweise aus Dubos Sect. 13 entlehnt. Auf das Verhältnis zu Lessings Laokoon werden wir später zurückkommen.

Den eigentlichen schönen Künsten ist durch die Natur ihrer Zeichen ein engeres Gebiet zugewiesen. Sie bedienen sich vornehmlich derjenigen natürlichen Zeichen, die eine jede von ihnen ausdrücken kann. So vermag die Musik so wenig den Begriff einer Rose auszudrücken, als die Malerei einen musikalischen Akkord. Diese Stelle ist offenbar eine Reminiszenz an J. E. Schlegel. — Auf der Verschiedenheit der natürlichen Zeichen und ebenso auf der Verschiedenheit der Sinnesorgane, an die sie sich wenden, ruht dann die Untereinteilung der schönen Künste. Diese Zeichen wenden sich nämlich entweder an das Gehör, oder an den Gesichtssinn. Für die übrigen Sinne sind uns noch keine schönen Künste bekannt — er sagt n o c h keine; denn er hoffte, wie er in den Briefen über die Empfindungen ausführlich darlegt, auch für sie noch zutreffende Künste erleben zu dürfen. An das Gehör wendet sich die Musik, alle übrigen an das Gesicht. Die Vollkommenheiten, welche die Musik auszudrücken vermag, sind: die Ordnung, die Übereinstimmung der einzelnen Töne zum Ganzen, die wechselsweise Be-

ziehung der Teile auf einander, die Nachahmung und endlich alle Neigungen und Leidenschaften der menschlichen Seele, die sich durch Töne zu erkennen zu geben pflegen. Ferner kann die Tonkunst die mannigfaltigen Teile der Schönheit entweder in der Folge auf einander oder neben einander vorstellen. Jenes nennt man Melodie, dieses Harmonie. Ebenso können die natürlichen Zeichen, die auf das Gesicht wirken, entweder in der Folge auf einander oder neben einander dargestellt werden d. h. sie können entweder die Schönheit durch Bewegungen oder durch Formen ausdrücken. Wir haben hier den Keim zu dem Grundgedanken des Lessingschen Laokoon; bereits auch das Wort Bewegung, das er auch später noch gegen die Lessingsche Formel Handlung als das vermeintlich richtigere festgehalten hat. Vermittelst der Bewegung, fährt er fort, thut es die Tanzkunst. Für diese als Kunst hat er stets ein großes Interesse gezeigt, worin wir wohl eine Nachwirkung seines semitischen Blutes erblicken dürfen. — Die sichtbaren natürlichen Zeichen, die sich in einer Folge nebeneinander ausnehmen sollen, müssen durch Linien und Figuren vorgestellt werden. Dies kann entweder durch Flächen oder durch Körper geschehen. In der Malerei geschieht es durch Flächen, in der Skulptur und Baukunst durch Körper. Die Baukunst unterscheidet sich von den beiden anderen dadurch, daß sie außer der Ordnung der Symmetrie und der Schönheit der Linien und Figuren noch die praktischen Rücksichten der Dauerhaftigkeit und Bequemlichkeit im Auge haben muß. Während sie in ihren Außenlinien etwas Regelmäßiges und Steifes hat, eben um den Eindruck der Festigkeit zu machen, müssen die Linien in der Malerei und auch in der Skulptur einen freieren Schwung haben. Die Schönheiten, welche beide letztere Künste ausdrücken können, sind folgende: das Genie und die Gedanken in der Komposition, die Übereinstimmung in der Anordnung, die Nachahmung der schönen Natur in der Zeichnung, eine reiche Mannigfaltigkeit von schönen Linien und Figuren, die Lebhaftigkeit der Lokalfarben, die Harmonie ihrer Schattierung und die Wahrheit in der Austeilung des Lichts und Schattens, der Ausdruck der menschlichen Neigungen und Eigenschaften, die geschicktesten Stellungen des menschlichen Körpers und endlich die Nachahmung der natürlichen und künstlichen Dinge überhaupt.

Da Maler und Bildhauer die Schönheiten in der Folge neben einander ausdrücken, so müssen sie den Augenblick wählen, der ihrer Absicht am günstigsten ist. Wir haben hier wiederum den Keim der bekannten späteren weiteren Ausführung im Laokoon. Die Quelle Mendelssohns ist auch hier voraussichtlich Dubos Sect. 13. Sie müssen, fährt er fort, die ganze Handlung in einen einzigen Gesichtspunkt

versammeln und mit vielem Verstand austeilen. Alles muß in diesem Augenblicke voll Bewegung sein und ein jeder Nebenbegriff muß zu der verlangten Bedeutung etwas beitragen. Wenn wir ein solches Gemälde anschauen, so werden unsere Sinnen auf einmal begeistert, alle Fähigkeiten unserer Seele werden plötzlich rege und die Einbildungskraft kann aus dem Gegenwärtigen das Vergangene erraten und das Zukünftige mit Zuverlässigkeit ahnen. Auch diesen Gedanken hat bekanntlich Lessing im Laokoon aufgegriffen und verwertet.

Indes diese Scheidung der Künste nach der Verwendung natürlicher oder willkürlicher Zeichen ist keine absolute. Die Grenzen gehen öfters in einander über, ja sie müssen es nach der Regel der zusammengesetzten Schönheit. Hier ist nun Mendelssohn seinem ganzen Naturell gemäß bestrebt, die von ihm eben gezogenen Grenzen wiederum zu verwischen. Er denkt hiebei zunächst an die Tonmalerei in der Dichtkunst und an die Verwendung der Allegorie in der bildenden Kunst. Aber er meint doch, Dichter wie Künstler müssen bei solcher Ausschreitung in das andere Gebiet mit großer Vorsicht verfahren. Doch sei der bildenden Kunst die Verwendung willkürlicher Zeichen noch eher gestattet. Die Malerei ist nach ihm nicht auf solche Gegenstände beschränkt, die an und für sich selbst sichtbar sind; auch die allersubtilsten Gedanken, die abstraktesten Begriffe können auf der Leinwand ausgedrückt werden und hierin bestehe das große Geheimnis die Seele zu schildern und für den Verstand zu malen. Wir haben hier wohl die erste deutsche Formulierung für die sogenannte Gedankenmalerei. Der Künstler kann dies auf verschiedene Weise thun. Er kann entweder einen abstrakten Begriff auf ein besonderes Beispiel zurückführen und ihn dadurch lebendig und anschauend darstellen. So kann er den Helden, der der Gewalt der Liebe trotzt, in der Person des Diomedes, der die Venus verwundet, die Zärtlichkeit der ehelichen Liebe in dem Abschied Hektors von Andromache abbilden. Ja er meint sogar, er könne die Mäßigkeit im Trinken oder die Vermischung des Weins mit Wasser durch die Thetis, die den Bacchus umarme, darstellen. Eine andere Art der Gedankenmalerei findet er in der Verwendung der eigentlichen Allegorie. Er hält sich hiebei an Winkelmanns Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst. Als Beispiel führt er an den Knaben, der den Finger auf den Mund legt, als Bild des Stillschweigens; sodann nach Winkelmann die bekannte Schilderung der Bitten bei Homer. Auf ähnliche Weise könne der Tod und die Sünde nach Milton und die Zwietracht nach Voltaire dargestellt werden. Doch, meint er, müsse der Künstler sich hüten, daß seine Allegorien nicht zu spitzfindig

werden; sie müssen sowohl natürlich als anschauend sein d. h. die Beschaffenheit des Zeichens müsse in der Natur des Bezeichneten gegründet sein; wir müssen diese Übereinstimmung so leicht erkennen, daß wir mehr an die bezeichnete Sache denken, als an das Zeichen. Solle ein Schmetterling die Seele, ein Hirsch das nagende Gewissen u. dergl. bedeuten, so seien dies bloß symbolische Zeichen und weit weniger anschauend, als die willkürlichsten Worte. Er meint, dieser Vorwurf möchte selbst die von Winkelmann vorgeschlagene allegorische Darstellung der Bitten treffen. Offenbar ist er kein Freund von Allegorie und er hätte sich weit entschiedener gegen sie ausgesprochen, wenn er nicht damals noch unter dem frischen Bann der Winkelmannschen Autorität gestanden wäre. In der späteren Rezension hat er einen großen Teil des Abschnitts über die Allegorie gestrichen.

Er kommt später noch einmal auf die Malerei zurück, wie weit sie nicht bloß Körper, sondern auch Leidenschaften und Handlungen ausdrücken könne, ebenfalls eine alte viel verhandelte Streitfrage, auf die dann ja auch Lessing im Laokoon eingegangen ist. Mendelssohn stellt aber nicht, wie Lessing, Malerei und Poesie, sondern Malerei und Musik einander gegenüber; so auch noch später in den Anmerkungen zum Laokoonentwurf. Den Ausdruck der Neigungen und Leidenschaften findet er in der Malerei zwar nicht so lebhaft und rührend, als in der Musik, aber dafür deutlicher und bestimmter. Die Handlung, sagt er, fällt hier deutlicher in die Sinne und die Mienen, Stellungen und Geberden der handelnden Personen geben den vorgestellten Leidenschaften die Individualität, die ihnen in der Musik fehlt. Doch halte es oft schwer, aus den Handlungen aller teilnehmenden Personen den Gegenstand des Gemäldes zu abstrahieren. Der Plan des Künstlers stütze sich auf eine Begebenheit oder auf eine Erdichtung, die nicht so leicht in die Sinne falle. In diesem Falle vermöge eine kurze Inschrift uns das nötige Licht zu geben. Als Beispiel führt er an das bekannte, vielgenannte Gemälde von Poussin, ein Schäfer und eine Schäferin neben einem Grabe mit der Inschrift: Et in Arcadia ego. Das Beispiel, wie ein großer Teil der vorhergehenden Ausführung, ist aus Dubos entlehnt.

Stellen wir nun noch kurz die Sätze zusammen, die Lessing später, sei es zustimmend oder ablehnend, zu Ausgangspunkten seiner weiteren Ausführungen verwendet hat. Mendelssohn dehnt das Gebiet der Poesie mit den Schweizern auf das gesamte Gebiet des Körperlichen und Nichtkörperlichen, des Wirklichen und Möglichen aus, während Lessing die Darstellung des Körperlichen ausschließt. Mendelssohn begründet seine Ansicht damit daß, da die Zeichen, deren sich die Poesie bediene,

willkürlich seien, sie auch alles Mögliche darzustellen vermöge. Er hat auch später in den Anmerkungen zum Laokoonentwurf diese Ansicht wenigstens im Prinzip Lessing gegenüber fest gehalten. Doch macht er schon bei der Rezension der Schrift über Pope geltend, daß die Poesie wenig geeignet sei, Gegenstände der sichtbaren Natur zu malen, da sie das Nebeneinander, das Ganze, nur Stück für Stück darstellen könne. Also den Keim zur Verwerfung der beschreibenden Poesie hat er doch gelegt. Ebenso hat er die grundlegende Unterscheidung zwischen Zeichen, die das Nebeneinander und solchen, die das Nacheinander ausdrücken, schon aufgestellt, allerdings noch nicht zum Unterscheidungsprinzip von Poesie und „Malerei" gemacht, aber doch das Nebeneinander als das Charakteristische von Malerei und Skulptur aufgestellt. Ebenso hat er den Gedanken ausgesprochen, daß die beiden letzteren Künste den prägnantesten Augenblick wählen müssen, aus dem sich sowohl das Vergangene erraten, als das Zukünftige sicher ahnen lasse.

Mendelssohn hat später noch einmal Gelegenheit bekommen und genommen, sich über die einschlägigen Fragen zu äußern, und zu Lessings Theorie in den wichtigsten Punkten Stellung zu nehmen. Letzterer teilte ihm den Entwurf zum Laokoon offenbar zur Begutachtung mit und Mendelssohn versah ihn mit mehrfachen Bemerkungen. Der Entwurf mit diesen Anmerkungen ist gedruckt bei Hempel, Lessing VI, p. 192 ff. Wohl nirgends tritt der Unterschied zwischen der grundverschiedenen Geistesart beider Männer so deutlich hervor, wie hier. Lessing hebt schon im Entwurfe den Grundgedanken seiner Theorie, die strenge Scheidung zwischen Poesie und „Malerei" mit voller Klarheit und rücksichtslos einseitiger Entschiedenheit hervor, unbekümmert darum, ob einzelne Erscheinungen auf den Konfinien beider Künste dabei zu kurz kommen. Mendelssohn dagegen, in dessen Natur es ebenso lag, das Gemeinsame hervorzuheben, Gegensätze zu vermitteln, als in Lessings Natur, das Charakteristische und Verschiedene in scharfer Sonderung hervorzuheben, zeigt sich auch hier bestrebt die Grenzlinien, die Lessing prinzipiell richtig aber allzuscharf gezogen, wieder zu verwischen und die Gebiete der beiden Künste, zumal das der Poesie, wieder zu erweitern. Da sich seine Bemerkungen meist auf den Konfinien beider Gebiete bewegen, weniger gegen Lessings Prinzip, als gegen seine schroffe einseitige Durchführung gerichtet sind, so hat er in den meisten einzelnen Fällen ebenso Recht, als im ganzen unrecht. Nie wäre Mendelssohn im stande gewesen, einen Laokoon zu schreiben wohl aber ihn zu kommentieren, emendieren, seine Einseitigkeiten und Härten zu mildern, durch Zusätze fruchtbare Ausblicke zu eröffnen. Es finden sich so unter seinen Anmerkungen neben manchen schwachen viele richtige, feine und

geistreiche; von prinzipieller Wichtigkeit nur wenige. Auf letztere, auf den Satz, daß die Poesie mittelst ihrer willkürlichen Zeichen auch das Nebeneinander darstellen könne, hat Lessing später bei der Ausarbeitung des Laokoon ausdrücklich Rücksicht genommen und eben bei dieser Auseinandersetzung zeigt sich so recht seine Überlegenheit an Schärfe des Denkens, wie an wirklicher Einsicht in das Wesen der Kunst. Die meisten Ausstellungen hat er ganz unberücksichtigt gelassen, wirklich angenommen keine einzige von einiger Bedeutung.

Lessings Grundgedanke, den er im Laokoon (Kap. 16) weiter ausführt, ist schon hier mit voller Schärfe und Klarheit ausgesprochen. Poesie und Malerei bedienen sich ganz verschiedener Mittel zu ihrer Nachahmung; die Malerei braucht Figuren und Farben in dem Raume; die Dichtkunst artikulierte Töne in der Zeit. Nachahmende Zeichen neben einander können auch nur Gegenstände ausdrücken, die neben einander oder deren Teile neben einander existieren d. h. Körper. Nachahmende Zeichen aufeinander können auch nur Gegenstände ausdrücken, die auf einander oder deren Teile auf einander folgen d. h. Handlungen. Somit sind Körper der eigentliche Gegenstand der Malerei, Handlungen der der Poesie. Dagegen bemerkt nun Mendelssohn, der von Lessing markierte Gegensatz von Poesie und Malerei zeige sich viel schärfer in dem Verhältnis von Malerei und Musik. Letztere ahme nur durch Bewegung nach, die Poesie dagegen habe einige Eigenschaften mit der Musik, sofern sie das Nacheinander gebe, andere mit der Malerei, sofern sie das Nebeneinander darstelle, gemeinsam. Da nämlich ihre Zeichen eine willkürliche Bedeutung haben, könne sie zuweilen auch neben einander existierende Dinge ausdrücken, ohne daß dies ein Eingriff in das Gebiet der Malerei wäre. Aber er sieht sich doch zu einer wesentlichen Restriktion seiner früheren Ansicht veranlaßt: nur zuweilen darf die Poesie von diesem Recht Gebrauch machen. Den Gedanken, daß die Poesie, eben weil ihre Zeichen willkürlich seien, auch das Nebeneinander darstellen könne, hält Mendelssohn bis ans Ende fest. Er verlangt nur, daß die Zeichen, deren sich der Dichter bedient, nicht von größerem Umfang seien, als die Begriffe, die zum sichtbaren Ganzen gehören; denn in letzterem Falle müsse die Imagination zu sehr arbeiten, aus den Teilen ein Ganzes zusammenzusetzen; oder wie er es an einem anderen Ort aus der Schulsprache in menschliches Deutsch übersetzt: Der Dichter hat bei seiner Schilderung ein ausführliches Gemälde vor Augen, aber er darf nicht alle Züge desselben darstellen, weil unsere Phantasie sie nicht alle zu fassen vermag, ohne zu sehr zu ermüden; deswegen wählt er aus dem großen Umfang desselben nur diejenigen aus, die auf seinen

Gegenstand das stärkste Licht werfen. Wenn wir ein im Raum befindliches Ganze uns deutlich vorstellen wollen, sagt er, so betrachten wir 1) die Teile einzeln, 2) ihre Verbindung, 3) das Ganze. Unsere Sinne verrichten dieses mit einer so erstaunlichen Geschwindigkeit, daß wir alle diese Operationen zu gleicher Zeit zu verrichten glauben. Wenn uns daher alle einzelnen Teile eines im Raum sich befindenden Gegenstandes durch willkürliche Zeichen angedeutet werden, so wird uns die dritte Operation, das Zusammenfassen aller Teile, allzu beschwerlich. Wir müssen unsere Einbildungskraft allzusehr anstrengen, wenn sie so getrennte Stücke in ein raumerfüllendes Ganze zusammenfassen soll.

Lessing hielt den auf der Natur der willkürlichen Zeichen ruhenden Einwand Mendelssohns mit Recht für so wichtig, daß er ihn in Kap. 17 des Laokoon ausdrücklich berücksichtigt. Daß er die Schwäche seines Schlusses selbst fühlt, scheint auch daraus hervorzugehen, daß er nicht auf die von Mendelssohn zu Gunsten seiner Ansicht angeführten Beispiele aus den alten Dichtern, wie „den Vogel Jupiters, der auf dem Szepter des Weltbeherrschers schläft", eingeht, sondern für seine Zwecke allerdings günstigere Beispiele wie den vielbesprochenen Schild des Achilles zum Beleg für seine Ansicht wählt. Er entgegnet Mendelssohn mit Recht: da die Zeichen der Rede willkürlich seien, so sei es gar wohl möglich, daß man durch sie die Teile eines Körpers ebenso wohl aufeinander folgen lassen könne, wie sie in der Natur nebeneinander befindlich seien. Indes dies sei eine Eigenschaft der Rede überhaupt. Der Dichter aber solle uns einen Gegenstand nicht bloß deutlich vorstellen, sondern so lebhaft, daß wir in der Geschwindigkeit den wahren sinnlichen Eindruck des Gegenstands zu empfinden glauben. Nun verwendet er obige Bemerkung Mendelssohns gegen diesen selbst. Um zur deutlichen Vorstellung eines Dings im Raume zu gelangen, betrachten wir zuerst die Teile desselben einzeln, hierauf ihre Verbindung und endlich das Ganze. Unsere Sinne verrichten diese verschiedenen Operationen mit einer so erstaunlichen Schnelligkeit, daß sie uns nur eine einzige zu sein bedünken, und diese Schnelligkeit ist unumgänglich notwendig, wenn wir einen Begriff von dem Ganzen bekommen sollen. Gesetzt nun also, auch der Dichter führe uns in der schönsten Ordnung von einem Teil des Gegenstands zu dem anderen; gesetzt, er wisse uns die Verbindung dieser Teile auch noch so klar zu machen: wieviel Zeit gebraucht er dazu? Was das Auge mit einem mal übersieht, zählt er uns merklich langsam nach und nach zu und oft geschieht es, daß wir bei dem letzten Zuge den ersten schon wieder vergessen haben. Dem Auge bleiben die betrachteten Teile beständig gegenwärtig, es kann

sie abermals und abermals überlaufen; für das Ohr dagegen sind die vernommenen Teile verloren, wenn sie nicht in dem Gedächtnis zurückbleiben. Und bleiben sie auch zurück, welche Mühe und Anstrengung kostet es, ihre Eindrücke in eben der Ordnung so lebhaft zu erneuern, um zu einem etwaigen Begriff des Ganzen zu gelangen? Lessing wie Mendelssohn beharren beide prinzipiell auf ihrem verschiedenen Standpunkte, faktisch stehen sie sich durch gegenseitige Einräumungen sehr nahe. Lessing vermag nicht zu leugnen, daß die Poesie, da ihre Zeichen willkürlich sind, auch das Nebeneinander darstellen könne, und Mendelssohn seinerseits verlangt, daß der Dichter bei seinem Gemälde diejenigen Züge auswähle, die der Leser und Zuhörer leicht und mühelos zu einem Ganzen zusammenfassen könne. Theoretisch ist Mendelssohn im Rechte; aber Lessing hätte weitaus nicht den durchschlagenden Erfolg erzielen können, wenn er seine Ansicht so verklausuliert hätte, wie es Mendelssohn in seiner Ausführung thut.

Lessing sagt im Entwurf: Gegenstände, die auf einander folgen, oder deren Teile auf einander folgen, heißen Handlungen. Mendelssohn tadelt mit Recht diesen Ausdruck als zu eng; wenn er aber dafür Bewegung vorschlägt, so ist dieser ebenso sehr zu eng und dazu viel zu wenig bezeichnend. Der Lessingsche Ausdruck ist viel richtiger, denn er bezeichnet den für den Dichter weitaus wichtigsten Teil des Nacheinander und es ist unbegreiflich, wie man der Mendelssohnschen Formel hat den Vorzug geben wollen.

Da Lessing der Malerei das Nacheinander abspricht und nur das Nebeneinander zuweist, so ergiebt sich daraus von selbst die Forderung, daß die bildende Kunst zumal die Skulptur ihre Figuren möglichst im Stand der Ruhe darstellen solle, wie in der That die alten Bildhauer auch gethan haben. Der Dichter schildert körperliche Schönheit, indem er diese in Reiz d. h. in Schönheit der Bewegung verwandelt. Der Maler kann dies nicht thun, denn der Reiz wird bei ihm zur Grimasse. Die Dichter, nicht die Bildhauer der Alten lassen die Venus lächeln. Eine marmorne Venus, die lächelt, lächelt immer; und was ist anstößiger, als das Transitorische der Natur in ein Fortdauerndes der Kunst zu verwandeln? Mit Recht bemerkt Mendelssohn gegen diese rigoristische Forderung, die zumal für die eigentliche Malerei geradezu vernichtend wäre: wenn die antiken Künstler die Venus malten, wie sie aus dem Meere steigt, haben sie sie nicht die Augen schamhaft niederschlagen lassen? war denn dies auch Grimasse? Lessing hat später im Laokoon statt der lächelnden Venus den lachenden la Mettrie und statt des Ausdrucks transitorischer Bewegung den Ausdruck: Bewegungen, zu deren Natur es gehört, daß sie plötzlich ausbrechen und

verschwinden, gewählt, offenbar mit Rücksicht auf die Einwendung Mendelssohns. Indes auch mit dieser Restriktion würde nicht bloß der Laokoon, sondern auch die letzten großen Kompositionen Rafaels vom Heliodorbilde an bis zu den Tapeten dem Vorwurf nicht entgehen können, daß sie bei längerer Betrachtung „Ekel und Grauen" erregen. Mendelssohn hat auch später noch nach dem Erscheinen des Laokoon das Recht der Malerei auf Darstellung des Transitorischen festgehalten; so in der kurzen Bemerkung zu der Lettre sur la sculpture von Hemsterhuys (Ges. Schr. IV, 1 p. 120 f.).

Wichtig ist der Einwand Mendelssohns gegen Lessings Behauptung, daß die „Malerei" nur das idealisch Schöne darstellen dürfe, da der malerische Wert der Körper nur in der Schönheit bestehe. Er sagt: dieser Schritt sei ihm zu kühn, die Schönheit der Formen mache vielleicht doch nicht den ganzen malerischen Wert der Körper aus; denn, wie es scheine, gehöre die Rührung mit dazu. Verwandt damit ist sein Einwurf gegen Lessing, der dem Maler die Darstellung des Häßlichen völlig verbieten will, unschädliche Häßlichkeit sei auch für den Maler eine Quelle des Lächerlichen. Er beruft sich hiefür auf Hogarths Gemälde eines Tanzes, wo alle häßlichen Figuren lächerlich seien. Wir hätten von diesen beiden Stellen aus erwarten dürfen, daß er auch den weiteren Schritt thun würde, der Malerei neben der Darstellung der körperlichen Schönheit auch die Darstellung des seelischen Ausdrucks und des Charakteristischen ausdrücklich zu vindizieren. Er hat auch dies nicht gethan.

Höchst interessant ist die Kontroverse über Milton-Klopstock einer- und Homer andererseits, wo beide Freunde die Rollen vertauscht zu haben scheinen. Lessing findet Milton, obwohl seine Figuren lauter unkörperliche geistige Wesen seien, doch durchaus malerisch und ebenso stellt er die Stelle im Messias I, 141 f. an malerischen Wert neben die bekannte Stelle Homers, nach der Phidias seinen olympischen Zeus gebildet haben soll. Mendelssohn macht der neueren Dichtung überhaupt den Vorwurf, daß sie unbestimmt, oder wie wir heute sagen würden, unplastisch sei. Auf die obige Bemerkung Lessings, Milton sei seinem geistigen Wesen ungeachtet einer der größten Maler nach Homer, entgegnet er mit Recht, ein Dichter sei um so vollkommener, je bestimmter seine Bilder seien, je leichter es der Imagination werde, die ausgelassenen Züge hinzuzudenken und sich von den erdichteten Wesen einen netten und ausführlichen Begriff zu machen. Bei Miltons Bildern mühen wir uns vergeblich ab, dies zu thun; ihr erster Anblick frappiere und habe eine dem Erhabenen verwandte Wirkung; aber diese sei nicht anhaltend. Ähnlich urteilt er über die obige Stelle aus dem Messias.

Er meint nachher, die neueren Dichter haben das Kühne und Unbestimmte in ihren Erdichtungen von den Hebräern entlehnt; und bei diesen will er den unplastischen Charakter ihrer Poesie davon ableiten, daß sie weder Malerei noch Skulptur besaßen. Er glaubt nämlich an einen formgebenden Einfluß der letzteren auf die Dichtkunst. Er meint, nur eine Dichtkunst, die unter dem Einfluß der bildenden Künste herangewachsen sei, vermöge zum Begriff der Schönheit und Regelmäßigkeit des Ganzen zu gelangen. Die Dichtkunst von sich selbst aus vermöge das nicht; denn da hier die Begriffe auf einander folgen, so sehen wir so leicht die Notwendigkeit nicht ein, diese mannigfaltigen Teile zusammen als ein schönes Ganzes zu betrachten und in ihrer Verbindung zu übersehen. Dagegen sei bei der Malerei und Bildhauerkunst, die die Begriffe zusammen als ein Ganzes darstellen, das Ganze auch immer das erste, worauf wir sehen. Hier also konnten die Regeln von der Schönheit des Ganzen leicht erfunden werden und erst von hier aus seien sie dann auch auf die Dichtkunst übertragen worden. Die hebräische Poesie, meint er, habe eben deswegen keine richtigen Begriffe von Plan, Anordnung, Verteilung des Lichts und Schattens, wohl aber die griechische. — Falsch ist es, wenn Mendelssohn meint, die Hebräer haben wegen ihrer Religion weder Malerei noch Skulptur haben können. Der Grund ist natürlich der, daß ihnen wie allen Semiten der plastische Sinn fehlte und dies zeigt sich eben auch in der Fassung ihres Gottesbegriffs, während umgekehrt Homer vor aller bildenden Kunst deswegen so anschaulich ist, weil das griechische Volk gerade nach dieser Seite hin so begabt war, so daß in Homer schon der künftige Phidias und Polygnot mit enthalten war.

In dem den Anmerkungen zum Laokoonentwurf beigefügten Exkurs III sucht Mendelssohn, wie schon bemerkt, ein neues Einteilungsprinzip für die Kunst zu gewinnen und faßt zugleich seine Untersuchung zu einer kurzen Charakteristik der einzelnen Künste zusammen. Da sie nichts Neues bietet, gehen wir nicht näher darauf ein.

Der letzte Abschnitt der Abhandlung über die Quellen und Verbindungen ꝛc. handelt von der Verbindung zweier oder mehrerer Künste mit einander, um „den Ausdruck noch sinnlicher zu machen und unser Gemüt von allen Seiten zu bestürmen.“ Diese Verbindungen haben nach ihm ihre besonderen Regeln, die er aus der Natur der zusammengesetzten Vollkommenheiten erklärt wissen will. Er hat sich mit diesem Gedanken vielfach auch später noch beschäftigt. Die Hauptstellen hiefür sind die schon angeführten Briefe über die Kunst und unsere Abhandlung, beide offenbar aus demselben Jahre, wiewohl sie von ganz verschiedener Anschauung ausgehen und die ersteren den Eindruck einer

früheren Arbeit machen. In einer zusammengesetzten Vollkommenheit, lehrt er in unserer Abhandlung, muß eine einzige Hauptabsicht herrschen und die besonderen Absichten müssen nur als Mittel zu derselben angesehen werden. Dies gilt auch von der Verbindung mehrerer Künste mit einander. Die besonderen Regeln der einzelnen Künste werden dabei öfter in Konflikt mit einander geraten; natürlich muß in diesem Falle die Kunst, die bei der Verbindung nur als Hilfskunst fungiert, von der Strenge ihrer besonderen Regeln nachgeben und alles den Schönheiten der Hauptkunst opfern, was er nun im einzelnen nachweist. Die Verbindung von Architektur mit Malerei und Skulptur berührt er mit keinem Worte. Es spiegelt sich hierin der Stand der damaligen deutschen Kunst wieder. Näher geht er nur auf die Verbindung von Musik und Poesie ein, wozu er auch den deklamatorischen Vortrag rechnet. So lange die Musik nur angewendet wird, sagt er, um den willkürlichen Zeichen der Poesie einen größeren Nachdruck zu geben, müssen alle Ausnahmen von Seiten der Tonkunst geschehen. Ist aber die Musik die Hauptsache und die Poesie tritt nur hinzu, um die allgemeinen, unbestimmten Empfindungen der Musik durch deutliche und willkürliche Zeichen bestimmter und deutlicher zu machen, so müssen natürlich alle Ausnahmen von seite der Poesie gemacht werden. Der Dichter darf die Empfindungen, die Bilder und alle musikalischen Schönheiten nur gleichsam durch Außenlinien bezeichnen und der Musik Gelegenheit geben sie auszuführen, den Empfindungen ihr wahres Feuer, den Bildern Leben und den Gleichnissen Ähnlichkeit zu geben.

Ganz anders äußert er sich in den Briefen über die Kunst, die mit unserer Abhandlung in das gleiche Jahr fallen, sofern sie den Entwurf zu dem großen Briefe sind, in welchem er, bevor er die schönen Wissenschaften für seine Person ganz abdankt, seine Gedanken über sie völlig frei heraussagen will (Brief an Lessing Nov. 1757). Die ganze Haltung, der dithyrambische Schwung der Darstellung, das Vorherrschen des rein subjektiven Standpunktes erinnert an die um zwei Jahre älteren Briefe über die Empfindungen. Während in der Abhandlung über die Quellen &c. die objektive Seite der Frage behandelt wird, wird hier das Thema ganz unter den Gesichtspunkt gestellt, daß die Kunst nur durch die Verbindung der einzelnen Künste ihren gemeinsamen Endzweck, die Beförderung der Glückseligkeit, zu erreichen im stande sei (s. oben). Den Satz, daß die moderne Trennung der Künste und Wissenschaften diesen letzten Endzweck verfehle, sucht er eben an der Lostrennung der Tonkunst von der Poesie nachzuweisen. Nirgends, sagt er, hat diese Trennung zur größeren Ausschweifung verleitet, als in Ansehung der Tonkunst. Ihr Endzweck ist, die Wirkungen

der Dichtkunst in unser Gemüt zur Beförderung unserer Glückseligkeit nachdrücklicher, lebhafter und feuriger zu machen. Dies ist der wahre Endzweck der Tonkunst. Hier sind aber auch die Grenzen, welche sie nicht hätte überschreiten sollen, wenn sie ihrer Bestimmung treu bleiben wollte. Aber man hat sie von der Seite der Dichtkunst gerissen und als eine besondere Wissenschaft behandelt. Man hat ihre Grenzen unendlich erweitert, Instrumente über Instrumente erfunden, Melodien über Melodien ausgesonnen, die keinen Verstand zum Führer haben, sondern ein liebliches Geklingel von Tönen sind, das dem Ohre schmeichelt. Man hat sich bemüht, den Sinnen zu gefallen, ohne den Verstand aufzuklären, ohne das Herz zu bessern, ohne die Absicht zu haben, uns glückseliger zu machen. Die Musik hat durch ihren vermeinten Fortschritt ihre Würde, ihre Bestimmung und den wahren Nutzen verloren, den man sich von ihr versprechen konnte. — Erinnert dies ganz an die Deklamation Gottscheds gegen die Oper, so zeugt die letzte Anmerkung zum Laokoonentwurf mit ihrem Bedauern, daß die einzelnen Künste heute keine rechte Fühlung mehr mit einander haben, von gereifterer Kunsteinsicht. Er erkennt und nennt hiemit von rein theoretischem Standpunkt aus einen der schwersten Mängel der damaligen Kunst. Aber zu einer richtigen und fruchtbaren Ausführung dieses Gedankens fehlte ihm eben die Anschauung einer wirklichen Kunst. Daran leidet auch seine ganze Idee einer Verbindung mehrerer Künste mit einander. Die damalige Architektur bot ihm nichts. Die klassische Oper war noch nicht vorhanden. Hätte er Wagner erlebt, so hätte er seiner Theorie gemäß in dessen Opern den Höhepunkt der Kunstleistung erkennen müssen: ob seine zarten Nerven und sein feiner Geschmack in der That diese Massenwirkung „der Verbindung mehrerer Künste zu einem Gesamteindruck“ als Kunstgenuß auszuhalten vermocht hätten, ist indes zu bezweifeln.

Sechstes Kapitel.

Die Poesie und ihre Gattungen. Stellung der Poesie im Leben der modernen Menschheit; Verwendung der Mythologie. Die kleineren Dichtgattungen; Lyrik; beschreibende Poesie; Lehrdichtung; Fabel. Die erzählende Poesie; Roman und Idylle. Die Tragödie; Abhandlung von Nicolai über das Trauerspiel; der Briefwechsel über die Tragödie; Übersicht und Verlauf. Grundthema: die sittenbessernde Wirkung der Tragödie; die tragischen Affekte; Bewunderung und Mitleid nach ihrer moralischen Bedeutung. Lessings Auseinandersetzung mit den Aristotelischen Begriffen des Mitleids und der Furcht. Mendelssohns erweiterte Fassung des Mitleids; sein Widerspruch gegen die Aristotelische Furcht. — Der Grund des Vergnügens an tragischen Darstellungen; Mendelssohns Illusionstheorie; Lessings Formulierung der Dubosschen Lehre. — Die tragischen Stoffe: Diderot-Lessing; Corneille-Mendelssohn. Mendelssohn über den idealen Gehalt der antiken Poesie und Skulptur. Unterschied zwischen Tragödie und Epos. — Die „Kapitulation." Mendelssohns spätere Äußerungen über die Tragödie. — Das Lustspiel.

Die Poesie.

Wir haben schon früher gezeigt, welche Stelle nach ihm die Dichtkunst im Leben der modernen Menschheit einnimmt. Während sie nach Herder die erste, ursprünglichste und allgemeinste Sprache des menschlichen Herzens ist, ist sie nach Mendelssohn nur ein angenehmer Zeitvertreib, eine edle Zierde des Lebens; während sie nach Herder um so echter ist, je näher sie in Empfindung und Ausdruck der Natur steht, ist sie nach Mendelssohn heute nur noch „nachahmende Kunst", und erregt auch nur „nachahmende" Empfindungen. Die Begeisterung des Dichters ist nur noch eine Phrase; die Zeiten sind vorbei, da die Statuen angebetet wurden, da die Tempel noch Wohnungen der Götter waren und die Gedichte zum Unterricht und zur Erbauung einer großen Versammlung vorgelesen wurden. Wir lesen Gedichte zum angenehmen Zeitvertreib, zur edlen Erholung von mühsamen Geschäften und Studien. Unsere Begeisterung ist ein verabredetes Spiel zwischen dem Dichter und dem Leser, die einander gar wohl verstehen, die sich einander zu Gefallen gern vieles nachsehen.

Mit dieser Auffassung hängt auch die Stellung zusammen, die er ganz wie die alte Schule von Vida an der Mythologie innerhalb der Dichtkunst zuweist. Der Apparat der antiken Fabellehre bildet einen ganz wesentlichen, charakteristischen Bestandteil der an der Antike heranwachsenden modernen Poesie. Der Fortschritt der letzteren beruht eben in der Emanzipation von diesem heterogenen Ornament. Bezeichnend

ist es, daß gerade Goethe, in dem die moderne Poesie ihren glücklichsten und reinsten Ausdruck gefunden hat, schon früh mit klarem Kunstbewußtsein auf diesen ganzen Apparat verzichtet. Mendelssohn hält ihn noch für ganz unerläßlich und er begründet dies auf eine Weise, die so auffallend an Boileau erinnert, daß wir offenbar eine Reminiszenz annehmen müssen. Aber während Boileau die antike Mythologie für das Epos verlangt, fordert sie Mendelssohn für die Lyrik, wo sie jedenfalls noch viel weniger am Platze ist. Alle Kunstrichter, sagt er in der Rezension von Ramler, kommen darin überein, daß der lyrische Dichter ein allgemein anerkanntes Fabelsystem braucht, in dem alle Gegenstände belebt sind oder von lebenden Wesen regiert werden. Seine hohe Begeisterung verlangt eine allgemeine Belebung aller Gegenstände um ihn. Physikalische Ursachen und Wirkungen sind Begriffe, die wir denken, aber nicht fühlen. Die einzige lebendige Ursache, die wir selbst fühlen, ist das Leben; daher muß in der Dichtkunst, wo alles Anschauung d. h. selbst gefühlt sein soll, auch alles belebt sein und der Dichter muß diese Belebung als allgemein bekannt voraussetzen dürfen. (Vergl. Boileau A. P. III, 160 f.). — Wir werden es auf diesem Standpunkte ganz natürlich finden, daß Mendelssohn für die antike Fabellehre eine Lanze bricht. Die antike Litteratur bildete damals noch das weitaus vorherrschende Element in der höheren Bildung, und so war die alte Mythologie jedem, der eine gelehrte Schule durchgemacht hatte, so geläufig als die Bibel und dies konnte mit einigem Recht für die Beibehaltung derselben geltend gemacht werden. Nun aber war es Milton in England, Klopstock in Deutschland gelungen, eine Art jüdisch-christlicher Mythologie, wenigstens für die eigentlich christlichen Stoffe, einzuführen. Mendelssohn vertritt nun Herder gegenüber auch die Berechtigung dieser Gattung mit dem Hinweis, daß wir von Kindheit auf mit diesen Vorstellungen vertraut werden. Zweifelnd, eher ablehnend, verhält er sich gegenüber der allerneusten Einführung der nordischen Mythologie, wie sie Gerstenberg in seinem Gedichte „eines Skalden“ und Klopstock in einer noch ungedruckten Ode (Mendelssohn meint offenbar die Umarbeitung des Wingolf) und in dem ungedruckten Trauerspiel „Hermanns Schlacht“ eingeführt haben. Er meint, jedes dieser drei Systeme habe seine Vorteile wie seine Nachteile. Das nordische System vertrage sich mit der Natur unserer Weltgegend besser und habe in unsere Geschichte mehr Einfluß, als das altklassische. Aber von unserer modernen Lebens- und Denkweise sei es ebenso entfernt, als das griechische und zudem sei es uns weit unbekannter. Außerdem findet er einen wesentlichen Mangel für die poetische Verwendung desselben in der geringen Aus-

bildung, die es durch Dichter und Künstler erfahren habe. Auch das jüdisch-christliche stellt er dem griechischen nicht gleich. In den schönen Künsten und Wissenschaften, sagt er, besitzen wir griechischen Geschmack. Die griechische Mythologie enthält einen Schatz von lieblichen Bildern, Allegorien und Anspielungen, die das Gemüt auf die angenehmste Weise unterhalten; ihre Scherze grenzen an hohe Weisheit und unterrichten den Menschen, wie er unterrichtet sein will, ohne Vorsatz, und sie verschwistert die Dichtkunst mit den übrigen Künsten, mit Bildhauerkunst, Malerei, Tanzkunst ꝛc., und nur durch die Verbindung mit diesen Künsten erlangt die Dichtkunst die wahre Grazie, die das Herz des Virtuosen mit süßer Zufriedenheit erfüllt. Er kennt wohl den Einwurf, den man in Deutschland gegen die Verwendung der antiken Mythologie in rein modernen Stoffen, besonders gegen die geistlose Ramlersche Manier erhob, daß diese Fiktion die poetische Täuschung viel mehr störe als fördere, weil sie mit unserer heutigen Anschauungsweise zu sehr kontrastiere. Er sucht dies durch die Bemerkung zu entkräften, dies sei die Verirrung eines falschen Vernünftelns. Wenn ich Ramler lese, sagt er, vergesse ich gerne, daß die heidnischen Götter fabelhafte Wesen sind; zu meinem Vergnügen haben sie Realität genug. Wenn ich ihn seine Gedichte singen (!) höre, so folge ich ihm, wohin er mich versetzen will, bin, was er aus mir machen will, und lasse ihn über meinen poetischen Glauben schalten, wie er für gut findet. Man sieht, Mendelssohn umgeht den Kern der Sache, die Dissonanz dieser Mythologie mit dem modernen Inhalt.

Schon Scaliger hat zunächst von der Lyrik aus Einwendungen gegen die Aristotelische Fassung der Poesie als Nachahmung erhoben, ebenso in neuster Zeit bei uns J. A. Schlegel. Auch Mendelssohn ist von der Lyrik aus einer richtigeren Auffassung der Poesie näher gekommen. So schon in der Rezension der Karschin und dann später in einem Aufsatz über die lyrische Poesie für Engel. Was er hier giebt, läßt sich vielfach auf die Poesie überhaupt anwenden.

Die kleineren Gattungen.

Lyrik, Ode; beschreibende Poesie, Lehrdichtung; Fabel.

Mit keiner Gattung der Poesie hat sich Mendelssohn so anhaltend beschäftigt wie mit der Lyrik, speziell der Ode. Schon bei Besprechung der Lowthschen Schrift De sacra poësi Hebraeorum (Bibl. d. sch. W. u. fr. K. I, St. 1) entnimmt er Lowth eine Definition der Ode, die für ihn später Ausgangspunkt und Grundlage seiner eigenen weiteren Untersuchungen wird. Speziell über die Ode sich zu äußern sah er

sich durch die Besprechung der Karschin und später Ramlers veranlaßt. Während er nach der Mitte der sechsziger Jahre sich wenig mehr mit ästhetischen Untersuchungen und litterarischer Kritik beschäftigte, spann er doch seine Gedanken über die lyrische Poesie weiter. Professor Engel hatte von ihm für seine „Anfangsgründe einer Theorie der Dichtungsarten“ eine Erklärung der lyrischen Dichtkunst verlangt. Er lieferte sie ihm in dem unvollendet gebliebenen Aufsatze: „Von der lyrischen Poesie“ 1777 (Ges. Schr. IV, 2 p. 28 f.). Welche Wichtigkeit er dieser Arbeit beilegte, geht daraus hervor, daß er sie Lessing von Hannover aus zusandte, damit sie bei seinem beabsichtigten Besuche in Wolfenbüttel einen bestimmten Stoff für ihre Besprechung biete (Brief von Mendelssohn 11. Nov. 1777). Offenbar bildete die Ode für ihn ein Problem, das ihn wegen seiner Schwierigkeit reizte und immer wieder aufs neue anzog; doch ist es ihm nicht gelungen, zu einem bestimmten, klar formulierten Resultat zu gelangen.

Wir beginnen unsere Darstellung mit der späteren Arbeit, weil diese die grundlegenden Gedanken enthält. Um das Wesen der lyrischen Poesie zu bestimmen, geht Mendelssohn aus von den verschiedenen Arten der Ideenverbindung. Die Begriffe, sagt er, stehen mit einander entweder in Realverbindung, wie ihre Urbilder, die wirklichen Dinge außer uns, in Hinsicht auf ihr Dasein in Zeit und Raum mit einander verbunden sind, oder in Idealverbindung. Letztere ist entweder Rationalverbindung nach Grund und Folge, oder Verbindung der Einbildungskraft nach Gemeinschaft der Merkmale. Herrscht in der Masse des Bewußtseins die Realverbindung vor, so sind wir in wachem Zustande. Herrscht die Rationalverbindung vor, so meditieren wir, d. h. wir lösen Begriffe auf oder setzen sie zusammen. Die Verbindung der Einbildungskraft nach Gemeinschaft der Merkmale dagegen ist im Traum die herrschende. — In Hinsicht auf die Aufeinanderfolge der Begriffe wird die Aufmerksamkeit bestimmt 1) durch die Stärke des Eindrucks, 2) durch den Anteil, den wir daran nehmen, 3) durch unseren Vorsatz eine bestimmte Idee zu verfolgen. Die Seele gleitet mit jedem Fortschritt der Begriffe in Imaginationsverbindungen aus, sobald eine Nebenidee stärkere objektive Gewalt erlangt. Hieraus erklärt Mendelssohn die Abschweifungen in der Poesie, besonders auch die scheinbare Unordnung in der Ode. So lange wir im stande sind, unsere Gedanken von solchen Abschweifungen wieder in die Realverbindung zurückzurufen, besitzen wir Gegenwart des Geistes. Sind wir dieser Freiheit beraubt, so sind wir geistesabwesend. Geschieht dies durch die Gewalt der Teilnehmung, so sind wir in Empfindung verloren, oder durch Gemütsbewegung außer uns; geschieht es durch die Lebhaftigkeit der Einbildung, so sind wir in

Entzückung, Begeisterung u. dergl. — Nach dieser abstrusen psychologischen Einleitung geht er nun über auf sein eigentliches Thema: die lyrische Poesie. Das lyrische Gedicht, sagt er, soll die Veränderungen darstellen, die in einem von der Teilnehmung beherrschten Gemüt vor sich gehen. Die Veranlassung dazu ist stets eine Begebenheit in der Außenwelt, oder, wie er selbst sagt, in der Realverbindung der Dinge. Diese kann mit dargestellt werden. Damit statuiert er also auch für die Lyrik eine Verbindung objektiver Momente mit der subjektiven Empfindung und er hätte hierin ein wichtiges Einteilungsprinzip für die Untergattungen der Lyrik gewinnen, besonders hätte er damit auch der episch-lyrischen Mischgattung der Ballade und Romanze ihre rechte Stelle anweisen können. Indes diese Gattung war damals in Deutschland noch kaum vertreten. Diese Anführung der objektiven Elemente, fährt er mit Anklang an Boileau A. P. II v. 73 f. fort, darf weder eine topische noch chronistische sein, weil beide Gegenwart des Geistes voraussetzen. Ebenso darf aber auch kein deutliches Bewußtsein vorhanden sein, diese oder jene Idee zu verfolgen. Hat der Dichter wirklich einen solchen Vorsatz — und ohne einen solchen ist nach Mendelssohn eine wirklich künstlerische Komposition gar nicht möglich — so muß er tief in der Seele verborgen liegen und durch die Teilnehmung gleichsam verdeckt sein. Die Reihenfolge der Begriffe, fährt er fort, geschieht nach der Verbindung der Teilnehmung. Bei jedem Fortschritt findet eine kürzere oder längere Abschweifung in gleichartige Nebenbegriffe statt. Die Rückkehr geschieht entweder durch die Gemeinschaft der Merkmale oder durch die Gewalt der Hauptteilnehmung, die in der Seele herrscht, nie durch den Vorsatz, noch weniger durch die Realverbindung, wodurch ja die Illusion zerstört würde, ein Punkt, auf den schon Baumgarten aufmerksam gemacht hat. Sobald die Hauptteilnehmung nicht mehr stark genug ist, sich in Worte zu ergießen, schließt das lyrische Gedicht. Alle Nebenverbindungen, die durch das starke Licht der Hauptideen in dem von der Teilnehmung beherrschten Geist verdunkelt werden, muß der lyrische Dichter verschweigen: daher die Sprünge, die plötzlichen Übergänge, die versteckte Ordnung. Dies ist eigentlich die Ordnung des Vorsatzes, die der Dichter zu verbergen sucht.

Wenn Mendelssohn Herder gegenüber behauptet, die moderne Poesie gebe keine wirkliche Empfindung mehr, sondern nur nachgeahmte oder, wie er sagt, nachahmende, so hat er in der Abhandlung über die Ode diesen beschränkten Standpunkt überwunden. Jene Ansicht entspricht allerdings dem wirklichen Charakter der damaligen deutschen Poesie, der Lyrik eines Ramler, Gleim ja bis zu einem gewissen Grade selbst der Klopstocks. Aber bei näherer Betrachtung der bei der lyrischen Dichtung

funktionierenden Seelenkräfte konnte er jene alte Schulansicht nicht festhalten. Schon bei der Besprechung der damals so viel zitierten Ode der Sappho sagt er, jeder, der sie lese, fühle sich von dem sanften Feuer der Empfindung durchdrungen, die Glut wühle in seinen Adern wie in denen der Sappho selbst (Litt. Brief 147). Hier nimmt er doch wirkliche Empfindung, also Natur, bei dem Dichter an und auch für die Empfindung, die in uns erregt wird, dürfte er kaum die Bezeichnung „nachahmende" festhalten können. So sagt er denn auch in unserer Abhandlung: In keiner Dichtungsart kommt die Natur der Kunst so nahe, wie in der lyrischen. Denn wenn der Dichter wirklich sich in dem besungenen Gemütszustand befindet, so ist er sich selbst Gegenstand, also causa objectiva und efficiens zugleich. Und wenn er Herder gegenüber behauptet, so lange jene wilde Einfalt bei einem Volke vorwalte, gebe es noch keine Dichtkunst, so beschränkt oder bestimmt er diese Behauptung an unserer Stelle in richtiger Weise. Alle Völker, sagt er hier, haben lyrische Gedichte, selbst die ungebildetsten nicht ausgenommen. Also nur den Charakter der Kunstpoesie scheint er jener Dichtung absprechen zu wollen.

Er nimmt drei Untergattungen der lyrischen Poesie an: Lied, Elegie und Ode. Was er giebt, ist nur eine abgerissene, vielfach lückenhafte Skizze. Über das Lied bemerkt er: Der Gegenstand der Teilnehmung ist unbestimmt, noch keine wirkliche Gemütsbewegung, nur Anlage und Bereitschaft dazu. Die Ordnung ist zum Teil Idealverbindung durch die Assoziation gleichartiger Empfindung, zum Teil Rationalverbindung, jedoch nicht ohne Teilnehmung. Keine völlige Abwesenheit des Geistes, keine eigentliche Abschweifung; denn ihre Reihe und Ordnung schließt keine Nebenidee aus. — Über die Elegie bemerkt er: Der Gegenstand der Teilnehmung ist bestimmt; die Veranlassung nicht mehr neu; die Teilnehmung ist zwar in Affekt übergegangen, hat aber durch die Länge der Zeit von ihrer stürmischen Gewalt verloren. In den entferntesten Nebenbegriffen findet die Seele Gleichartigkeit mit dem herrschenden Interesse, daher die sanften Übergänge. Kein Aufbrausen, keine Verwunderung, keine plötzliche Abschweifung und Rückkehr, sondern alles ist durch das Band der Teilnehmung aufs innigste verbunden. — Über die Ode bemerkt er: Die Veranlassung ist noch neu und unerwartet; der Dichter unterliegt der Gewalt des Affekts: Abwesenheit des Geistes, Verzückung, Begeisterung. — Das Einteilungsprinzip für die drei Untergattungen liegt somit sowohl in der größeren und geringeren Bestimmtheit des veranlassenden Gegenstandes, als in der größeren oder geringeren Gemütserregung des Dichters. Wir werden gestehen müssen, daß die

Begriffe: unbestimmt, bestimmt, höchstbestimmt zu Einteilungsmerkmalen wenig geeignet sind.

Am eingehendsten spricht sich Mendelssohn über die Ode in der wohldurchdachten Kritik der Karschin aus. Ausgangspunkt seiner Untersuchung bildet die berühmte Stelle, Boileau A. P. II v. 58 f., besonders die Verse 71 und 72. Das Problem, das Mendelssohn zu lösen unternimmt, ist eins der allerschwierigsten; denn es gilt die dichterische Thätigkeit in ihrem geheimsten Schaffen zu belauschen, das gemeinsame, gleichzeitige Zusammenwirken verschiedenartiger geistiger Kräfte nicht bloß in ihre einzelnen Sonderelemente zu zerlegen, sondern ebenso auch ihre gegenseitige Beziehung aufzudecken. Der Natur der Sache nach wird jede Formulierung, sobald sie mehr ins Detail geht, etwas Gewaltsames, Unwahres haben. Denn es ist wohl leicht, die Sonderfunktionen zu scheiden, aber das gemeinsame Band, das gemeinsame Zusammenwirken läßt sich in keine bestimmte Formel bringen. Wir können nur verlangen, daß bei dieser Analyse ein gewisses taktvolles Maß innegehalten wird und nicht das eine Moment gegen das andere zu kurz kommt. Und dies hat Mendelssohn selbst in jener Zeit, da auch das dichterische Schaffen als ein vorwiegend zweckbewußtes gedacht wurde, im ganzen richtig getroffen. Jedenfalls hat kein gleichzeitiger Schriftsteller weder innerhalb noch außerhalb Deutschlands die Frage so tief gestellt und so gründlich erörtert. Die Ode, überhaupt die lyrische Poesie, ist nach Mendelssohn ein Produkt des Zusammenwirkens der unmittelbaren dichterischen Begeisterung und der formgebenden Kraft, die er als Vernunft bezeichnet. Aber auch letzteres ist eine mehr unbewußte Verstandesoperation. Der bloße Enthusiasmus, bemerkt Mendelssohn gegen die Karschin, genügt nicht zur Ode; Nachdenken und Anstrengung des Geistes muß hinzukommen; ohne letzteres fehlt die Ordnung und mit dieser die Schönheit. Nur scheinbar geht der Ode die Ordnung ab; allerdings sieht sie von der Ordnung der Zeit, an die sich der epische, und von der des Raums, an die sich der malerische Dichter zu halten hat, ebenso von der der Vernunft ab. Aber sie kennt eine höhere ihr eigentümliche Ordnung, die der begeisterten Einbildungskraft. So wie in dieser die Begriffe nach einander den höchsten Grad der Lebhaftigkeit erlangen, müssen sie in der Ode auf einander folgen. Daraus ergiebt sich ihm die Definition der Ode; sie ist: „eine ganze Reihe höchst lebhafter Begriffe, wie sie nach dem Gesetz der begeisterten Einbildungskraft auf einander folgen." Die verbindenden Mittelglieder werden übersprungen und daher entsteht die scheinbare Unordnung derselben. Mendelssohn glaubt, aus dieser Betrachtung lasse sich auch bestimmen, in welcher Gattung von Oden

ausgemalte Bilder und Gleichnisse, öfters auch Digressionen erlaubt seien. Die Horazische Ode, meint er anderswo (Litt. Brief 157), vertrage mehr ausgeführte Gleichnisse, als die Pindarische und der heilige Dichter lasse jene an Kühnheit der Metaphern weit hinter sich. Ja er meint, es lasse sich aus obiger Betrachtung sogar bestimmen, wo die Ode anfangen, wo sie schließen müsse. Dies hat er dann in dem Aufsatz über die lyrische Poesie wirklich auch versucht.

Er sucht nun das Verhältnis jener beiden Faktoren näher zu bestimmen. Der Plan, meint er, mache dem Dichter ganz besondere Schwierigkeiten; denn hier müsse die Vernunft überdenken, was die feurige Begeisterung für einen Weg nehmen würde. Der Dichter müsse durch Nachdenken ergründen, welche Ideen die lebhaftesten sein und in welcher Ordnung sie nach dem Gesetz der Einbildungskraft auf einander folgen werden. Der Dichter müsse sich also in beide Verfassungen zugleich versetzen: er müsse denken und empfinden. Überlasse er sich planlos dem Strom der Begeisterung, so werde er zwar eine Folge von sehr lebhaften Begriffen hervorbringen können, aber diese Folge werde selten und nur zufällig ein einheitliches Ganze ausmachen; dies sei nur da der Fall, wo die Begeisterung sehr stark sei; denn dann gehe der Strom derselben seinen Weg unaufhaltsam und sicher und die bloße Natur erfülle alle Forderungen der Kunst; bei gemäßigtem Affekt aber sei die bloße Natur ohne Leitfaden der Kunst eine mißliche Führerin. In den meisten Fällen lasse sich die kunstvolle Einheit der Komposition nur mit Hilfe des Nachdenkens und des überlegenden Verstandes erzielen. Es ist das eine ganz unglückliche Formulierung und es ist ein Verdienst der letzten Arbeit für Engel, daß er eine bessere Fassung gesucht und gefunden hat. Der Dichter, sagt er hier, darf keinen bestimmten Vorsatz haben, eine bestimmte Idee zu verfolgen. Hat er einen solchen, so muß er ihn gleichsam tief in seiner Seele verborgen halten. Hier hebt er das Instinktive der formgebenden Kraft ganz richtig hervor und es wäre ihm, wenn er das Thema wirklich für die Veröffentlichung ganz ausgearbeitet hätte, nach dieser Stelle wohl gelungen, das so schwierige Verhältnis der beiden Momente richtig zu bestimmen.

Als eine Nebengattung der Lyrik wurde auch die beschreibende Poesie angesehen. Sie wurde neben dem Lehrgedichte, der Fabel und dem Liede damals mit besonderer Vorliebe gepflegt. Das Vorbild des gefeierten Thomson und die falsche Theorie der Schweizer hatten gerade dieser Gattung ein unverdientes Ansehen verschafft. Mendelssohn spricht sich über sie aus in der Rezension von An essay on the writings and genius of Pope (Bibl. d. sch. W. IV, 1. 2). Pope hat

seine Stärke gerade in der beschreibenden Poesie und im Lehrgedicht. Der Verfasser jener Schrift verteidigt die erstere Gattung gegen die mannigfachen Angriffe, die sie in England erfahren hatte. Er steht ganz auf dem Standpunkt, daß Poesie und Malerei dieselben Stoffe gemeinsam haben, daß der Maler die Worte nur in Farben zu übersetzen brauche. Er macht geltend, daß in der Malerei die Landschaftsmalerei den nächsten Rang nach der Historienmalerei einnehme und über das Portrait und Genrebild gesetzt werde, daß demnach auch die malerische Poesie im Gebiet der Dichtkunst eine ähnlich hohe Stellung beanspruchen dürfe. Dem gegenüber erwidert nun Mendelssohn, er wolle die malerische Poesie nicht eigentlich verwerfen; aber zu Naturschilderung sei doch der Pinsel des Malers weit geeigneter und glücklicher als das Wort des Dichters. Die sichtbaren Gegenstände, die doch nur durch Ebenmaß und Farbe entzücken, werden am besten durch Ebenmaß und Farbe vorgestellt, während man sich in einer Beschreibung oft ziemlich anstrengen müsse, um sich durch die Ideenassoziation die beschriebenen Gegenstände mit ihren Farben und Verhältnissen vorzustellen. Zudem ergötzen die schönen Landschaften meist als Ganzes und verlieren ihren Reiz, wenn sie erst nach und nach mittelst der Worte der Einbildungskraft vorgestellt werden. So verschwistert auch Malerei und Dichtkunst seien, so habe doch jede Kunst ihre angewiesenen Grenzen, die durch die Werkzeuge der Sinne für diese Arbeiten bestimmt werden. Er wendet nun die Resultate, die er in dem Aufsatz über die Quellen und Verbindungen &c. über die Abgrenzung von Poesie und Malerei im allgemeinen gefunden hatte, speziell auf die beschreibende Poesie an. Lessing hat später im Laokoon beides treffender ausgeführt und bestimmter formuliert; aber die Priorität bei beidem gebührt doch Mendelssohn und es liegt durchaus kein Grund zu der Annahme vor, seine Quelle sei etwa mündliche Anregung durch Lessing gewesen. Es gebührt somit Mendelssohn das Verdienst, zuerst in Deutschland das Verkehrte der beschreibenden Poesie als Gattung und der Naturschilderung insbesondere erkannt und ausgesprochen zu haben.

Dagegen hat er die Zwittergestalt der Lehrdichtung nicht als solche erkannt. Auch sie war damals eine Lieblingsgattung und wurde ungebührlich hoch gestellt in einer Zeit, wo man die Poesie wesentlich nach ihrem Gedankengehalt abschätzte. Dies gilt ganz besonders für Mendelssohn, der für die moderne Poesie philosophischen Gehalt verlangt und der Dichtkunst die Aufgabe zuweist, die Beweggründe zum sittlichen Handeln durch Verwandlung der abstrakten Moral in anschauende Erkenntnis zu verstärken. Er unterscheidet bei dieser Gattung mit Recht Inhalt und Form der Darstellung; nur vermöge der letzteren

gehöre sie überhaupt in das Gebiet der Dichtkunst. Während bei den anderen Gattungen die Erfindung des Inhalts, die Treue und sprechende Wiedergabe der Wirklichkeit, Zeichnung der Charaktere und Leidenschaften nach ihm die Hauptsache ist, fällt hier dies alles weg. Der Inhalt ist dem Dichter entweder schon gegeben, oder er hat ihn wenigstens nicht als Dichter, sondern als „Weltweiser" erfunden. Über den Wert dieses Inhalts urteilt er an verschiedenen Stellen verschieden; in der Rezension von Uz meint er, der Stoff sei bei einem Lehrgedichte meist das langweiligste, der Reiz liege allein in dem poetischen Vortrage. Anders äußert er sich in der letzten Rezension von Dusch (Allg. Bibl. V, 1). Der Stoff des Lehrgedichts, sagt er hier, sei durchaus nicht ohne Interesse; es gebe Leser, die sich gerne unterrichten, denen die Wahrheit selbst, die ihnen der Dichter geschmückt vorführe, willkommen sei. Für solche habe der Inhalt des Lehrgedichts ebenso viel Reiz, als die interessanteste Begebenheit. Darüber ist er sich jedenfalls stets gleicher Ansicht geblieben, daß der eigentliche poetische Wert eines Lehrgedichts nur in der poetischen Form der Darstellung liege. An sie dürfe man um so höhere Ansprüche stellen, sofern hier der Dichter als Dichter ja nichts anderes zu thun habe. Der trockene prosaische Vortrag sei durchaus zu vermeiden. Wir sind, sagt er, durch Pope, Haller u. a. so verwöhnt, daß wir in keiner Zeile den Dichter mehr vermissen wollen. Aufgabe des Lehrdichters, sagt er, ist es, die trockenen Lehren der Weltweisheit durch Bilder und Gleichnisse zu beleben, durch Verbindung mit anderen Wahrheiten zu veranschaulichen, durch Exempel und Folgerungen zu erläutern. Im ganzen aber verlangen wir von ihm nicht mehr als einige glänzende Stellen, schöne Schilderungen, sinnreiche, wohl angebrachte Sentenzen. Wenn es ihm aber wirklich gelingt den trockenen Inhalt poetisch zu beleben, so verdient er den Ruhm eines großen Dichters, wenn der Kunstrichter seine Gedichte auch nicht recht in seine Rubrik unterzubringen weiß. Später in der Rezension von Dusch in der Allgemeinen Bibliothek scheint er von der didaktischen Poesie nicht mehr so hoch gedacht zu haben.

Eine weitere damals viel gepflegte und noch mehr überschätzte Gattung kleiner Poesie war die Fabel. Wir gewinnen mit ihr den Übergang zur erzählenden Poesie. Mendelssohn hat sich nur gelegentlich in der Rezension von Lichtwer und Gleim darüber geäußert. Für uns kommt heutzutage bei der Fabel nur das epische Element, die Kunst der Erzählung in Betracht, das didaktische ist für uns völlig gleichgültig. Damals dachte man hierüber wesentlich anders. Mendelssohn zwar legte, wie es scheint, auf die Moral keinen besonderen Wert, wenigstens spricht er nicht davon. Er betont einen anderen Gegensatz,

den der originalen Erfindung und den der bloßen Erzählung. Auf einem Gebiete, wo Erfindung so wenig angebracht ist, setzte man seinen Stolz darein, original zu erscheinen; so auch Lessing und Bodmer in ihrer Fabeldichtung. Mit Recht stellt Mendelssohn die Erzählung mindestens ebenso hoch oder höher als die Erfindung und illustriert dies an dem Verhältnis Lafontaines zu Lamotte. Was den Stil betrifft, so eignet er der Fabel mit Recht einen naiven etwas schalkhaften Ton zu, wie er sich eben in so unnachahmlicher Weise bei Lafontaine findet. Wie hoch auch er die Fabel stellte, geht aus der Äußerung über Lichtwer hervor: wenn man ihn nur nach seinen besten Fabeln beurteilte, müßte er zu den größten Dichtern Deutschlands gezählt werden.

Die größeren Gattungen.

Roman und Idylle.

Ebenfalls eine Art Mischgattung ist der Roman, sofern die Form der Darstellung Prosa ist. Der Roman, der im 17. Jahrhundert in Deutschland mit Vorliebe gepflegt wurde, war in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts wie alle großen Gattungen völlig vernachlässigt. Mendelssohn erlebte zwar noch die großen Romane Wielands, selbst seine trefflichen kleineren Erzählungen und den Oberon, aber wir haben keine Äußerung von ihm darüber. Er knüpft seine Bemerkungen an Richardsons Grandison und an Rousseaus Neue Heloise an. Er giebt keine Theorie desselben, sondern nur gelegentliche Äußerungen, aus denen wir aber doch ersehen, welche Forderungen er an einen guten Roman stellt. Am eingehendsten äußert er sich in der Besprechung von Rousseau, wo er eben aus der Gegenüberstellung von diesem und Richardson das Wesen der Gattung festzustellen sucht. Er gesteht zunächst mit Corneille dem Roman im Vergleich zum Drama eine größere Breite und Fülle des Stoffes und der Darstellung zu. Ebenso gestattet er ihm, offenbar durch seine Vorliebe für den Grandison verleitet, auch noch auf dem Höhepunkt seiner Kunsteinsicht vollkommen tugendhafte Charaktere. — Richtiger ist es, wenn er gegen Rousseau in erster Linie den Tendenzroman verwirft. Er meint, solche Stoffe passen besser für philosophische Aufsätze als für einen Roman. Er wirft Rousseau vor, daß er statt zuerst einen Plan zu seiner Geschichte zu entwerfen und dann an geeignetem Orte seine philosophische Materie vorzutragen, zuerst diese ausgearbeitet und dann erst eine Geschichte dafür erfunden habe. Er danke für den Roman, lese aber mit Vergnügen die damit gar nicht zusammenhängenden Abhandlungen. Als

die Eigenschaften, die den künstlerischen Wert eines Romans ausmachen, bezeichnet er mit Hinweisung auf Richardson: eine fruchtbare und unerschöpfliche Dichtungskraft; Kenntnis des menschlichen Herzens etc., eine Stelle, die wir schon oben angeführt haben. Besonderen Wert legt er auf die Erfindung, die nach ihm original und dabei fruchtbar sein soll; leider hat er den letzteren so wichtigen Begriff nicht weiter ausgeführt. Ferner verlangt er außerordentliche oder, wie wir sagen würden, spannende Situationen. In Beziehung auf die Charaktere fordert er, daß diese nicht bloß typisch, sondern individuell wahr gezeichnet seien. Es genügt nicht, einen Charakter zu zeichnen, der den englischen Nationaltypus treu darstellt, er muß vielmehr auch ein ganz bestimmtes, individuelles Gepräge haben. Dies findet er besonders in dem, was der Engländer humour nennt. Hier haben wir zum ersten mal die Betonung des wirklich charakteristischen Stils. Die Sprache muß einfach und naturwahr sein. Vor allem muß der Dichter die Leidenschaften reden lassen, wie die Leidenschaften reden, und uns nicht wie Rousseau Reflexionen darüber geben. — Charaktere, Handlung, interessante Situationen sind nach ihm die wesentlichen Erfordernisse des Romans: Reflexion und Tendenz sind Fälschungen. Der heutige deutsche Roman würde vor seinen Augen wohl keine Gnade finden, obwohl er an „außerordentlichen Situationen“ selbst das Unmögliche leistet.

Am ausführlichsten und eingehendsten unter allen Dichtgattungen äußert er sich über die Idylle, für die er wie die ganze Zeit ein Interesse zeigt, das wir heute nicht mehr verstehen. Er handelt darüber Litteraturbrief 85 und 86, in der Rezension der Abhandlung J. A. Schlegels „Über den eigentlichen Gegenstand der Schäferpoesie.“

Das moderne Idyll ist eine Dichtgattung, die die Neulateiner mit Vorliebe bearbeiteten und die dann auch die Plejade aus der antiken Poesie in ihr modernes Repertoir mit herübergenommen hatte. Hier kam die Dissonanz zwischen der antiken Form und dem modernen Inhalt besonders grell zu Tage, sofern Ronsard in seiner Idylle bekannte Hofpersonen unter Schäfernamen einführte. Dieser Charakter blieb ihr in Frankreich auch bei Fontenelle, so sehr sich dieser auch über jene seltsame Verkleidung bei Ronsard lustig macht. — Auf das galante Hofidyll der Franzosen folgte dann bei uns um die Mitte des 18. Jahrhunderts das gleich fade, süßlich sentimentale bürgerliche Idyll Geßners, der auch in Frankreich weite Verbreitung und große Anerkennung fand. Auch diese Gattung macht überaus geringe Ansprüche an das dichterische Vermögen. Erfindung, Zeichnung von Charakteren und Leidenschaften kommt hier wenig in Betracht, nicht

einmal echte Empfindung braucht der Dichter; etwas Empfindsamkeit und ein Talent zu breiter Ausmalung der Situation genügt.

Gehen wir nach diesen einleitenden Bemerkungen auf Mendelssohns Theorie der Schäferpoesie näher ein. Schlegel unterscheidet Landgedicht und eigentliches Idyll (Ekloge). Letzteres, meint er, gehöre mehr zur Historienmalerei, als zur Landschaftsmalerei der Poesie. Das Landgedicht dagegen sei nicht ein historisches Gemälde, sondern ein Landschaftsstück, und zwar das reizendste unter allen, die die Poesie zeichnen könne. Das Landgedicht schildert, die Idylle stellt eine Handlung vor; jenes ist den Gegenständen der Natur, diese ähnlich wie die Ode den Empfindungen gewidmet, doch so, daß alle stürmischen Affekte und schmerzliche Empfindungen von ihr ausgeschlossen sind. Als ihren eigentlichen Inhalt bezeichnet so Schlegel: „sanfte Empfindungen eines glückseligen Lebens, die vermittelst einer einfachen, weder heroischen noch lächerlichen, sondern natürlichen Handlung entwickelt werden, und in der für sie gehörigen Szene, in der reizenden Szene der Natur, aufgestellt sind." — Mendelssohn wendet sich nun zunächst gegen diese allerdings wenig glückliche Definition und zerpflückt sie unbarmherzig. Wir heben aus der breiten Erörterung nur das wirklich Treffende oder wenigstens Charakteristische heraus. Zunächst tadelt er, daß Schlegel auf diese Weise die schmerzhaften Empfindungen ausschließe. Die Liebe der Idylle sei nicht immer eine zärtliche, glückliche Empfindung, sondern oft eine verderbliche und wütende Leidenschaft, eine Behauptung, mit der Mendelssohn sicher Unrecht hat. Er stellt der Schlegelschen Definition die Geßnerische gegenüber: „die Ekloge gebe uns Züge aus dem Leben glücklicher Leute, wie sie sich bei der natürlichsten Einfalt der Sitten, der Lebensart und ihrer Neigungen bei allen Begegnissen in Glück und Unglück betragen." Er findet diese Definition unvergleichlich, so trefflich, als irgend eine seiner schönsten Idylle. Ferner bemerkt er gegen Schlegel, Handlung sei für die Idylle an sich durchaus nicht notwendig. Die Entgegensetzung von heroisch, lächerlich und natürlich findet er mit Recht unlogisch; aber seine eigene Bemerkung, das Natürliche könne man wohl dem Heroischen aber nicht dem Lächerlichen gegenüber stellen, ist kaum besser. Endlich findet er, daß Schlegel die Gattung zu eng begrenze, wenn er die Szenerie auf die „reizende Szene der Natur" einschränke. Was, ruft er mit unglücklichem Pathos aus, soll da aus der Fischeridylle Theokrits werden! Er macht sich nun nach dieser einleitenden Kritik daran, seine eigene Theorie der Idylle zu entwickeln. Landgedicht und Idylle, sagt er, gehören, obwohl beide dem Gegenstand wie der Ausführung nach verschieden sind, doch zu einer Klasse: beide erwecken gefällige Empfindungen,

machen uns bereit, uns in alle ihre Umstände mit Vergnügen zu versetzen; beide bedienen sich naiver Ausdrucksweise. Die Hauptsache aber ist die Gleichartigkeit der Gesellschaft, die sie schildern; für beide ist charakteristisch, daß ihre Personen in kleinen Gesellschaften zusammenleben. Landvolk, Schäfer, Jäger, Fischer u. dergl. sind Leute, die als Familien und Freunde unter einander leben, keine höheren gesellschaftlichen Verhältnisse kennen; und wenn sie auch durch geheime Bande mit einem großen Staate verknüpft sind, so kann der Dichter doch solche unseren Augen völlig entziehen. Je nach dem man nun entweder die Beschäftigungen und die Lebensart dieser kleineren Gesellschaften, oder aber ihre Empfindungen und Leidenschaften betrachtet und zwar jedes entweder nach der Wirklichkeit, oder nach dem Ideal verschönert, ergeben sich vier Unterabteilungen der Idylle: 1) die Beschreibung kleinerer Gesellschaften nach der Natur, 2) nach dem Ideal, 3) die Schilderung ihrer Empfindungen und Leidenschaften nach der Natur, 4) nach dem Ideal. Das erste ist das eigentliche Landgedicht, das zweite ist die Schilderung des goldenen Zeitalters, das dritte ist eine Art Landekloge und das vierte ist die wahre Idylle Theokrits, Virgils, Geßners. Wir werden gestehen müssen, daß Schlegels Unterscheidung von Landgedicht, dessen Gegenstand Naturschilderung etwa nach Art von Kleists Frühling ist, und der eigentlichen Idylle, deren Gegenstand die Welt einfacher Menschen nach ihrem Thun und Treiben so gut wie nach ihren Empfindungen und Leidenschaften bildet, richtiger ist. Es ist ein Mißgriff Mendelssohns, daß er ihr nur das Gebiet der Empfindung zuweist und die Handlung von ihr ausschließt. An diesem Mißstand leidet denn auch seine eigene Definition. Die Idylle ist nach ihm „der sinnlichste Ausdruck der höchst verschönerten Leidenschaften und Empfindungen solcher Menschen, die in kleineren Gesellschaften zusammenleben.“ Ein noch schlimmerer Mißstand aber ist es, daß er seinen Gegensatz zwischen kleinerer und größerer Gesellschaft nicht als Gegensatz wirklicher Natureinfalt der primitiven Gesellschaft gegenüber der Überfeinerung der großen Welt zu fassen gewußt hat. So ist seine Fassung einerseits zu eng, sofern sie die Idylle auf die Darstellung der Empfindung beschränkt, andererseits zu weit, so weit sie ihr ganz allgemein das Gebiet der kleineren Gesellschaften zuweist. Welcher Art die dargestellten Leidenschaften sein sollen, ob sanft oder stürmisch, das will er dem Genie des Dichters überlassen. Nur dürfen es keine Leidenschaften sein, die nur in größeren Gesellschaften vorkommen können, wie Herrschsucht ꝛc., sondern solche, welche den kleineren eigen zu sein pflegen, wie Liebe, Eifersucht, gebrochene Treue, beleidigte Freundschaft. Solche vermögen selbst in den allerkleinsten

Gesellschaften die allertragischsten Handlungen zu veranlassen. Ebenso stellt er es ganz in das Belieben des Dichters, ob er eine Handlung einflechten will oder nicht, ebenso, ob er eine gewöhnliche oder eine heroische wählen will. Die Schäferwelt hat nach ihm ihren eigenen Heroismus, der aus anderen Quellen fließt, aber nicht weniger erhaben ist, als der Heroismus der Landbezwinger. Wenn bei St. Mard Thyrsis mit bloßer Hand einen Wolf erlegt, der ihm ein Lamm, das Pfand der Treue seiner Schäferin, rauben will, so ist das ein Heroismus, wie er der Idylle geziemt. Auch eine komische Handlung, die Schlegel gleichfalls ausschließt, darf der Dichter wählen; nur darf es nicht das Niedrigkomische sein; denn dies gehört in die dritte Gattung, während die in der eigentlichen Idylle erforderliche Idealisierung mit dem Burlesken streitet. Wohl aber ist das feine und naive Komische eine ganz besondere Zierde derselben.

Weit wichtiger ist die Erörterung der Frage, wie fern und wie weit die Idylle die Wirklichkeit des Schäferlebens wiederspiegeln darf. Er leugnet, daß es je einen sogenannten Stand der Natur, ein Arkadien oder ein goldenes Zeitalter gegeben. Wenn aber der Dichter eine solche Welt schildere, so habe man kein Recht, ihm ihre Irrealität vorzurücken, so wenig als dem Fabeldichter. Beide machen nur von ihrem guten Rechte die Wirklichkeit zu idealisieren Gebrauch. Der Fabeldichter steigere bei den Tieren die Anlagen zu vernünftigen Fähigkeiten aufs höchste; ebenso der Idyllendichter die Empfindungen des Landmanns, aber in der Art, daß die charakteristische Eigentümlichkeit erhalten bleibe und die Empfindungen auch noch in der höchsten dichterischen Veredlung mit den übrigen Eigenschaften eines wirklichen Landmanns wohl bestehen können. Mendelssohn macht sich mit dieser Entscheidung die Sache gar zu leicht; damit ist die Frage nach der inneren Wahrheit der Schäferpoesie noch nicht entschieden. Die Franzosen hatten den Gegensatz zwischen der wirklichen und der poetischen Schäferwelt dadurch zu beseitigen gesucht, daß sie die Züge des realen Lebens, die handwerksmäßige Beschäftigung ganz strichen und ihren Schäfern die feinsten, geistreichsten Gedanken und die zärtlichste Sprache der Galanterie liehen, so daß ihre Schäfer in der That nur Hofleute sind, die für einen Augenblick zum heiteren Spiel Schäfertracht anlegen, ganz so wie sie die Maler jener Zeit ja auch gemalt haben, Damen und Herren der vornehmen Gesellschaft in Schäferkleidern aus den feinsten und kostbarsten Stoffen. Mendelssohn dagegen sieht eben in dem schrillen Gegensatz zwischen der derb realen äußeren Situation und der verfeinerten Rede und Empfindung die poetische Wahrheit der Idyllendichtung. Die Idylle, sagt er, soll ihrem Charakter gemäß die Leidenschaften und

Empfindungen ihrer Personen bis auf den höchsten Grad veredeln. Aber eben deswegen dürfe der Dichter ihre Lebensart nicht mit idealisieren. Wie der Fabeldichter seinen Tieren wohl menschliche Rede beilege, aber in allem anderen, was nicht zu seiner Absicht gehöre, völlig Tiere sein lasse, um sie nicht ganz aus ihrer Sphäre zu heben, so veredle auch der Idyllendichter nur die Empfindungen seiner Personen, lasse ihnen aber sonst die vestigia ruris, weil die Lebensart nicht zu seiner Absicht gehöre. Mendelssohn meint merkwürdigerweise, durch diesen Kunstgriff werde der Leser aus der Irre der idealischen Welt zu der Natur zurückgeführt; die Charaktere erlangen ein bestimmtes Dasein und der Dichter gewinne an Mannigfaltigkeit. Sein Ideal ist Geßner, als dessen größtes Verdienst er bezeichnet, daß er diese Schranken der Veredelung so genau zu treffen gewußt habe; die Empfindungen seiner Schäfer grenzen beinahe an das Erhabene; aber ihre Lebensart sei so ländlich, so gemein, und fast so armselig, als in der Natur. Mendelssohn sieht also die poetische Wahrheit der Schäferdichtung eben in ihrem Widerspruch mit sich selbst, somit in ihrer poetischen Unwahrheit. Wie unendlich richtiger hat neun Jahre später der Engländer Wood über die Schäferpoesie geurteilt. In der Bibel und bei Homer, sagt er, ist das Schäferleben treu gezeichnet; damals war es noch wirkliche Sitte, daß Fürstensöhne die Herden weideten; bei Theokrit und seinem Nachahmer Virgil, wo Prinz und Schäfer an den beiden Endpunkten der Gesellschaft standen, drücken die Personen aus dem niedrigsten Stande die Gesinnung und Empfindung des vornehmsten aus. Die moderne Schäferpoesie schwankt zwischen zwei Extremen: entweder reden ihre Personen die Sprache der wirklichen Hirten, dann sind sie gemein; oder sie reden die Sprache des vornehmen Standes, dann sind sie unwahr. Dies Urteil Woods ist das beste, was im ganzen vorigen Jahrhundert über die Schäferpoesie gesagt worden ist. Sofern Mendelssohn in der Idylle den Gegensatz einfacher geselliger Kreise gegen die große Welt erkennt und sofern er Naturtreue wenigstens für die Szenerie und das äußere Gebaren verlangt, zeigt er einen Fortschritt in dem Verständnis der sogenannten Schäferpoesie, heute Dorfpoesie genannt. Die Abhandlung fällt übrigens in seine frühere Zeit und darf nur etwa mit Lessings Abhandlungen über die Fabel verglichen werden.

Über das Epos hat sich Mendelssohn nirgends eingehend ausgesprochen. Das wenige was er über den Messias giebt, haben wir früher angeführt; was er über Homer bemerkt, werden wir an anderer Stelle nachtragen. Beides reicht nicht aus, um die Grundlinien einer Theorie des Epos zu ziehen.

Die Tragödie.

Von weit größerer Wichtigkeit ist seine Ansicht über das Drama, speziell die Tragödie. Leider hat er sich hierüber nur in seiner frühesten Zeit, als ihm hiefür fast noch alle Vorkenntnisse fehlten, ausgesprochen. Interessant wird für uns die Sache indes dadurch, daß sich an jener frühen Untersuchung seine Freunde Nicolai und besonders Lessing mitbeteiligten. Als Quellen für diesen Abschnitt kommen in Betracht: Nicolais Abhandlung vom Trauerspiel; der sich daran anknüpfende Briefwechsel; einige Stellen in den Briefen über die Empfindungen; eine solche in der Rhapsodie und der Brief an Lessing vom November 1768.

Nicolais Abhandlung vom Trauerspiel.

Nicolai hatte in der vorläufigen Nachricht, in der er seine Zeitschrift: Bibliothek der schönen Wissenschaften rc. ankündigte, für das beste Trauerspiel einen Preis von fünfzig Reichsthalern ausgesetzt und eröffnete die Zeitschrift selbst mit einer Abhandlung über das Trauerspiel, die als eine Art Leitfaden für die konkurrierenden Dichter dienen sollte. Er äußert sich später mit dieser Abhandlung selbst wenig zufrieden; er sieht ein, daß seine damalige Einsicht für die Behandlung eines so schwierigen Gegenstandes nicht ausreichte. (Vergl. seine Anmerkung zu Lessings Brief vom 20. Juli 1756 und den Brief an Lessing vom 14. Mai 1757, zweite Beilage.) Die Abhandlung enthält keinen einzigen eigenen Gedanken; ja er hat sie im Grund mehr mit der Schere als mit dem Kopf zusammengearbeitet, aus Stücken, die er aus Corneille, Dubos, J. E. Schlegel, vielleicht auch aus Brumoy und einigen englischen Kritikern entlehnt. Aus Dubos entnimmt er die psychologische Begründung der tragischen Lust; aus Schlegel den Abschnitt über den Stil der Tragödie; aus Corneille die Abschnitte über den Bau, die Einheit von Ort und Zeit, und über die Frage nach der Katharsis. Aristoteles benützt er nicht direkt, sondern spricht nur die von Corneille erhobenen Bedenken gegen die Lehre von der Reinigung der Leidenschaften nach. — Vermag so die Abhandlung keinen Anspruch auf originale Leistung zu erheben, so hat sie dafür eine historische Bedeutung, sofern sie ein Versuch ist, die auf Grund der klassischen französischen Tragödie in Frankreich entstandene Theorie nach Deutschland zu verpflanzen und zum Maßstab der eben entstehenden dramatischen Kunst zu machen. Was Gottsched und die Seinen hierüber geschrieben, ist völlig wertlos; die wichtige Abhandlung J. E. Schlegels über die Aufnahme des dänischen Theaters war damals noch nicht veröffentlicht. Behandelt Gottsched nur die äußerlichsten Äußerlichkeiten vom

Bau der Tragödie, so macht Nicolai doch einen ernstlichen Versuch das eigentümliche Vergnügen, das uns die Tragödie gewährt, die Affekte, die sie in uns erregt, die Lehre von der Katharsis eingehender zu erörtern.

Nicolai will kein erschöpfendes Lehrgebäude der Tragödie geben, sondern nur die noch streitigen oder in der seitherigen Behandlung vernachlässigten Teile dieser Lehre behandeln. Er beginnt mit der bekannten Definition der Tragödie von Aristoteles, die er in der Übersetzung von Curtius giebt; die κάθαρσις τοιούτων τῶν παθημάτων ist hier übersetzt: „die uns vermittelst des Schreckens und Mitleidens von den Fehlern der vorgestellten Leidenschaften reinigt." Hier ist also die herrschende Auslegung der Katharsis schon in die Übersetzung selbst hineingelegt. Zwar kennt und erwähnt Nicolai die andere schon von Castelvetro aufgestellte Erklärung dieses Begriffs als Reinigung der in dem Zuschauer erregten Affekte des Mitleids und der Furcht selbst; aber er geht ganz kurz darüber hinweg und verwirft sie als unaristotelisch. Er bestreitet nun mit Corneille unter ausdrücklicher Berufung auf diesen die vermeintlich Aristotelische Lehre, daß die Tragödie mittelst Furcht und Mitleidens die Leidenschaften der Zuschauer reinige, d. h. die Sitten bessere. Dieser angebliche Nutzen, sagt er, streite mit der Erfahrung und könne überdies unvorsichtige Dichter verleiten, ihres wahren Zwecks zu verfehlen und statt dessen eine kalte Moral vorzutragen. Aber auch mit Corneille ist er nicht ganz einverstanden, sofern dieser den Zweck der Tragödie in die glückliche Erregung von Mitleid und Furcht setze. Während die Erklärung des Aristoteles zu viel sage, sofern sie eine entfernte Folge der Tragödie unter ihre notwendigen Eigenschaften rechne, sage die Corneillesche zu wenig und erschöpfe die Eigenschaften derselben nicht ganz. Nach dieser Kritik giebt er nun seine eigene Definition: „Das Trauerspiel ist die Nachahmung einer einzigen, ernsthaften, wichtigen und ganzen Handlung durch die dramatische Vorstellung derselben, um dadurch heftige Leidenschaften in uns zu erregen." Er weicht von Corneille darin ab, daß die Tragödie nicht nur Mitleid und Furcht, sondern alle möglichen Leidenschaften in uns erregen soll. Er erklärt das nicht näher, aber er meint offenbar, daß sie alle die Leidenschaften in uns erregen soll, von denen die dargestellten Personen ergriffen sind, also eben das, was Mendelssohn später unter dem Wort Mitleiden im weiteren Sinn zusammenfaßt, wirft somit die Affekte des Zuschauers und die der tragischen Personen zusammen.

Grundgedanke seiner Ausführung ist der: Zweck der Tragödie ist, die Leidenschaften zu erregen, nicht die Sitten zu bessern. Den ersten Satz und dessen Begründung hat er aus Dubos fast wörtlich entnommen.

Unser Geist, sagt er, haßt die Unthätigkeit und liebt die Beschäftigung; ein gehöriger Gebrauch unserer Kräfte ist stets mit einer angenehmen Empfindung verknüpft. Dieser Satz des Dubos, sagt er, wird wohl den wahren Grund all des Vergnügens, das wir aus den schönen Wissenschaften schöpfen, enthalten. Nun ist aber nichts so sehr vermögend uns in Bewegung zu setzen, als die Leidenschaften, und der ist unseres Beifalls gewiß, dem es gelingt uns zu rühren. Selbst in der Wirklichkeit, wo uns die Heftigkeit der Leidenschaften unangenehme Empfindungen verursacht, hat die Erregung, die sie mit sich führen, noch Annehmlichkeit für uns. Eine Leidenschaft vollends, die keine schmerzlichen Folgen hinterläßt, und wo der Schmerz nicht über das Vergnügen, gerührt zu werden, obsiegt, muß gänzlich angenehm sein. Von dieser Art sind die Nachahmungen der Leidenschaft im Trauerspiel. Unser Geist wird gerührt, er empfindet auch Schmerz, aber einen Schmerz, der nur „nachgeahmt" ist, und ein solcher ist nicht vermögend, die Rührung, die wir wirklich empfinden, zu überwältigen; das Unangenehme der Leidenschaft verschwindet und es bleibt nur das Vergnügen unserer Rührung. Die Erregung der Leidenschaften durch die Tragödie giebt auch Aristoteles zu, und er führt von den betreffenden Leidenschaften den Schrecken und das Mitleiden besonders auf; aber er will diese Leidenschaften nur deshalb erregt werden lassen, damit wir dadurch von den Leidenschaften der dargestellten Personen gereinigt werden. Als der erste, der den Begriff des Trauerspiels von den Exempeln abstrahiert hat, hat er etwas Zufälliges für ein wesentliches Stück derselben angesehen. In der That kann das Trauerspiel eine solche Wirkung nicht haben. Der Schmerz, den die tragische Vorstellung erregt, ist nur scheinbar und nachgeahmt, die Rührung dagegen wirklich, folglich muß sie lebhafter sein, als die erstere; die unangenehmen Empfindungen und Folgen, die die Leidenschaft der tragischen Personen hervorbringt, sind so nicht lebendig genug, um uns vor ähnlichen Leidenschaften zu hüten oder davon zu befreien. Wenn der Zuschauer zu den tugendhaften Personen des Trauerspiels Zuneigung, vor den lasterhaften Abscheu empfindet, so heißt das noch nicht, daß er selbst für sich die Tugend liebt und das Laster haßt. Es ist dies vielmehr nur eine Folge unseres natürlichen Gerechtigkeitsgefühls, dessen sich der Dichter bedient, um seine Handlung durch genau gezeichnete Charaktere lebhafter zu machen und seine Entwicklung vorzubereiten. Es ist das eine konfuse Wiedergabe einer unverstandenen Ausführung Corneilles. Die Sitten und folglich die Charaktere — Nicolai unterscheidet beides, da er des Griechischen nicht mächtig war — sind nach Aristoteles für das Trauerspiel nicht einmal unentbehrlich; ein solches kann nach ihm

wohl ohne Sitten, aber nicht ohne Handlung sein; Nicolai findet nun hierin, wie schon Corneille und Schlegel einen Mangel an Konsequenz: die bloße Handlung könne zwar Schrecken und Mitleid und andere Leidenschaften erregen, aber eine Verbesserung der Sitten könne nur mittelst der Sitten und Charaktere geschehen. Wir dürfen somit einem Stücke, das Schrecken und Mitleid errege, aber aus Mangel an Charakteren keine Verbesserung der Leidenschaften bewirken könne, den Namen eines Trauerspiels nicht versagen. Nicolai will nun damit dem Trauerspiel nicht jeglichen moralischen Nutzen absprechen; nur dürfe dieser entfernte Nutzen nicht zum Hauptzweck gemacht werden. Sein Versuch diesen Nutzen näher zu bestimmen ist nur eine konfuse Wiedergabe der betreffenden Ausführung Corneilles. Das Trauerspiel, sagt er, darf nicht direkt gegen die Sittlichkeit verstoßen. Wohl sage man (Mendelssohn), das Trauerspiel habe seine eigene Sittlichkeit; Vorurteil oder Hitze der Leidenschaft rechtfertigen hier manche Handlung, die gegen die Sittenlehre verstoße. Aber der Dichter müsse doch die größte Behutsamkeit anwenden, daß diese scheinbare Sittlichkeit mit der wirklichen nicht offenkundig streite; sonst würde das Stück nicht nur schädlich sein, sondern auch den vornehmsten Zweck der Tragödie, die Rührung, verfehlen, indem der Zuschauer durch die Darstellung einer solchen Handlung sittlich empört wäre. Übrigens müsse schon der eigentliche Zweck des Trauerspiels, die Erregung der Leidenschaften, darauf leiten, den Tugendhaften in gewissem Maß als liebenswürdig und den Lasterhaften als verabscheuungswert darzustellen. So kann es, meint er, dazu dienen, die Lehren der Tugend in uns lebhafter zu machen, und unser Herz kann eine Neigung bekommen, die Gebote der Sittlichkeit leichter anzunehmen. In der zweiten Beilage zu dem Brief an Lessing vom 14. Mai 1757 faßt er seine Ansicht dahin zusammen, daß das Trauerspiel wohl unsere sittliche Empfindung vermehren könne und daß dies ein Schritt zur Reinigung der Leidenschaften sei, aber daraus folge noch nicht, daß die Reinigung der Leidenschaften die wirkliche Absicht der Tragödie bilde.

Er geht dann über auf den Bau der Tragödie und auf ihre einzelnen Teile, wobei er sich ziemlich genau an Corneille hält. Wir heben daraus nur das hervor, was damals Gegenstand der Erörterung war. Über die Einheit der Handlung geht er kurz weg; dagegen handelt er umständlich von der Einheit der Zeit und des Orts. Mit Corneille findet er diese Regel wohl begründet, aber ihre zu strenge Beobachtung erschwere dem Dichter die Arbeit, verhindere wirkliche Schönheiten, gebe selbst Anlaß zu wirklichen Fehlern, und verstoße oft weit mehr gegen ie Wahrscheinlichkeit als die genaue Beobachtung derselben. Er giebt

dann nach Corneille die verschiedenen Mittel und Mittelchen an, wie der Dichter sich um diese Regeln herumdrücken könne, und meint zuletzt: wenn der Dichter nur den Hauptzweck, die Erregung der Leidenschaften, nicht aus den Augen lasse, so dürfe er gewiß sein, daß der Zuschauer ihn wegen kleiner Freiheiten nicht chikanieren werde.

Die Einteilung der Tragödie gründet er auf die verschiedenen Leidenschaften, die durch sie erregt werden. Als solche bezeichnet er Schrecken, Mitleiden und Bewunderung. Es ergeben sich ihm hienach drei Arten von Trauerspielen: 1) solche, die bloß Schrecken und Mitleiden erregen; diese will er vorerst rührende heißen. Hieher gehört sowohl das eigentliche bürgerliche Trauerspiel, als auch solche höhere, in denen ein bloß bürgerliches Interesse herrscht, wenn die Helden auch fürstliche Personen sind z. B. Medea, Thyest, Merope; 2) solche, die mit Beihilfe des Schreckens und Mitleidens Bewunderung zu erregen suchen. Dies sind die heroischen Trauerspiele, wie Cato, Brutus u. a.; 3) solche, deren Zweck ist, Schrecken und Mitleid zu erregen, das aber mit der Bewunderung gewisser Charaktere vergesellschaftet ist und dadurch vermehrt wird. Dies sind die vermischten Trauerspiele z. B. Iphigenie in Aulis, Graf Essex, Athalia. Eine vierte Gattung, die etwa ohne Beihilfe des Schreckens und Mitleidens Bewunderung erregte, hält er für unmöglich oder doch schwer auszuführen. Über diese Klassifikation der Tragödie dürfen wir uns wohl begnügen mit Lessing zu sagen, daß sie nichts taugt, wie dies überall der Fall ist, wo Nicolai sich der Führung einer bewährten Autorität entzieht.

Am besten ist der Abschnitt über die eigentliche Komposition, besonders über das Verhältnis der Lösung zur Schürzung des Knotens. Da er indes hier nur Bekanntes wiedergiebt und dieser Teil damals nicht Gegenstand der Diskussion war, können wir darüber weggehen. Aus dem Abschnitt über die Art, wie der Dichter die Leidenschaften zu erregen habe, geben wir nur einige bezeichnende Bemerkungen. Die Handlung in der Tragödie muß allerdings auch wahrscheinlich, aber vor allem rührend sein und im Konfliktsfalle hat der Dichter letzteres vorzuziehen. So ist es zwar wahrscheinlicher, wenn der Held seine geheimsten Gedanken einem Vertrauten mitteilt, aber viel rührender, wenn er sie in einem Monolog ausspricht; wir hören einen gerührten Menschen und werden selbst gerührt. Deshalb nimmt Nicolai mit gesundem poetischem Sinne den Monolog gegen die unverständigen Angriffe der Modernen in Frankreich, die Gottsched nachbetet, in Schutz. Richtig hält er ferner mit Voltaire die Liebe für einen würdigen Gegenstand der Tragödie, wenn sie der Hauptgegenstand derselben ist, aber nicht in der episodenartigen Behandlung auf der französischen Bühne.

In der Lehre von den Charakteren interessiert uns nur seine Behandlung der Frage über den Zusammenhang von Schuld und Unglück des Helden. Er hält sich hier mehr an Aristoteles als an Corneille. Der Fehler, der den Helden ins Unglück stürzt, meint er, muß einerseits so unbedeutend sein, daß unser doch auf einem gewissen Maß von sittlicher Achtung ruhendes Mitleid ihm voll erhalten bleibt, und auf der anderen Seite so groß, daß nicht Unwillen über die Härte der Vorsehung in uns entsteht. Er braucht nicht notwendig ein Laster zu sein, es genügt irgend ein Versehen. Der Zusammenhang zwischen Schuld und Unglück ist also auch bei ihm ein äußerlicher, zufälliger, wie dies in der antiken Tragödie der Fall ist.

In dem letzten ziemlich ausführlichen Abschnitt vom tragischen Ausdruck verweist er auf die vortrefflichen Bemerkungen J. E. Schlegels in der Vorrede zu seinen theatralischen Werken. Er betont auch hier, daß der Dichter vor allem auf ergreifende Rührung zu sehen habe. Die Sprache seiner Helden muß edel und schön sein so, wie sie Helden ziemt, mögen sie auch in der Wirklichkeit nicht so sprechen. Denn der Dichter solle wohl die Natur nachahmen, aber seine Nachahmung solle nicht die Natur selbst sein: auch dies ein Satz von J. E. Schlegel.

Mendelssohn war mit der Abhandlung im ganzen einverstanden; Lessing meinte, für die angegebene Absicht, als Leitfaden für das Preisausschreiben zu dienen, sei sie ausreichend. Als sie dann im Druck erschienen war, schreibt er an Mendelssohn, sie habe ihm, ohne auf seine eigentümlichen Grillen zu sehen, außerordentlich gefallen. Seine wirkliche Meinung erfahren wir aus den Anmerkungen, die er Nicolai zusandte (Brief v. 2. April 1757). Seine eigene Ansicht über die schwierigsten hiebei in Betracht kommenden Punkte findet sich in dem Briefwechsel zwischen ihm und Mendelssohn-Nicolai. Letzterer hatte nämlich (31. Aug. 1756) einen Auszug aus der Abhandlung an Lessing gesandt; und hieran, nicht an die Abhandlung selbst, schließt nun der mehr als ein halbes Jahr fortlaufende Briefwechsel an.

Der Briefwechsel über die Tragödie 1756/57.

Wir geben zuerst die Antwort Lessings auf den von Nicolai zugesandten Auszug seiner Abhandlung. Denn dieser Brief (v. 13.? November 1756) bildet noch mehr als Nicolais Brief vom 31. August Grundlage und Ausgangspunkt des eigentlichen Briefwechsels über die Tragödie. Gegen die Behauptung Nicolais, daß der Zweck des Trauerspiels die Erregung der Leidenschaften, nicht die Reinigung derselben oder die moralische Besserung sei, bemerkt Lessing, beide Grundsätze widerstreiten einander nicht; der eine, der der Besserung, gebe den

Endzweck, der andere, der der Erregung der Leidenschaften, das Mittel dazu an. Die Meinung des Aristoteles sei demnach: das Trauerspiel solle durch Erregung der Leidenschaften sittlich bessern. — In erster Linie müsse untersucht werden, welches die Leidenschaften seien, die durch das Trauerspiel erregt werden. In seinen Personen könne es alle möglichen Leidenschaften wirken lassen, die sich mit der Würde des Stoffes vertragen. Aber, ruft er aus, werden zugleich alle diese Leidenschaften auch in dem Zuschauer rege? Wird er freudig? wird er verliebt? wird er zornig? wird er rachsüchtig? derart nämlich, daß er diese Leidenschaften selbst fühlt und nicht bloß fühlt, ein anderer fühle sie. So unterscheidet Lessing gleich von Anfang an mit voller Sicherheit das Mitempfinden oder gleichsam den Wiederhall der die tragischen Personen bewegenden Leidenschaften in unserer Seele von den Affekten der Furcht und des Mitleids, die nur der Zuschauer, aber nicht der tragische Held empfindet. Er weicht aber darin von Aristoteles ab, daß er nur das Mitleid, nicht die Furcht als eigentlichen tragischen Affekt annimmt. Auch Lessing sagt statt Furcht immer Schrecken; der Schrecken aber kann sich nur auf unsere Empfindung über das Schicksal des Helden beziehen, während die Aristotelische Furcht die in dem Mitgefühl mit dem Helden verhüllte Furcht für uns selbst ist. Doch versucht er es, wohl aus Respekt für Aristoteles, auch diesem Begriff seine Stelle unter den tragischen Affekten anzuweisen. Wohl erweckt das Trauerspiel, fährt er fort, auch Schrecken und Bewunderung; aber diese beiden sind keine wirklich tragischen Affekte. Der Schrecken ist in der Tragödie nichts als die plötzliche Überraschung des Mitleidens, eine Definition, die er wörtlich von Mendelssohn (Briefe über die Empfindungen, Schlußkapitel) entlehnt; richtiger in seinem Sinn bezeichnet er nachher den Schrecken als die Ankündigung des Mitleids. Wenn z. B. der Priester im Ödipus plötzlich herausbricht: du Ödipus bist der Mörder des Laius, so erschrecke ich: denn auf einmal sehe ich den rechtschaffenen Ödipus unglücklich, mein Mitleid wird auf einmal rege. Die Bewunderung sodann ist in der Tragödie das entbehrlich gewordene Mitleiden: der Held ist unglücklich, aber er ist über sein Unglück so sehr erhaben, selbst so stolz darauf, daß es auch in meinen Gedanken die schreckliche Seite zu verlieren anfängt, daß ich ihn mehr beneiden, als bedauern möchte. Die Staffeln sind somit: Schrecken, Mitleid, Bewunderung; die Leiter heißt: Mitleiden; Schrecken und Bewunderung sind nur der Anfang und das Ende desselben. Den Schrecken braucht der Dichter zur Ankündigung des Mitleidens und die Bewunderung gleichsam zum Ruhepunkt desselben. Der Weg zum Mitleid wird dem Zuschauer zu lang, wenn ihn nicht gleich der

erste Schrecken aufmerksam macht, und das Mitleid nützt sich ab, wenn es sich nicht in der Bewunderung erholen kann. Geht so die ganze Kunst des tragischen Dichters auf die sichere Erregung und die Dauer des einzigen Mitleidens, so ist demnach die Bestimmung der Tragödie diese: sie soll unsere Fähigkeit, Mitleiden zu fühlen, erweitern. Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch; wer uns also mitleidig macht, macht uns besser und tugendhafter, und das Trauerspiel, das jenes thut, thut auch dieses oder — es thut jenes, um dieses thun zu können. Ähnlich demonstriert Lessing auch die Sittenbesserung durch die Komödie. Beider Nutzen, der des Trauerspiels wie der des Lustspiels, ist von dem Vergnügen unzertrennlich; denn die ganze Hälfte des Mitleids und des Lachens ist Vergnügen und es ist ein großer Vorteil für den dramatischen Dichter, daß er weder nützlich noch angenehm, eines ohne das andere, sein kann.

Da nun das Trauerspiel so viel Mitleid erwecken soll, als es nur immer kann, so müssen alle Personen, die man unglücklich werden läßt, gute Eigenschaften haben; folglich muß die beste Person auch die unglücklichste sein, und Verdienst und Unglück in beständigem Verhältnis bleiben. Damit wären wir also glücklich bei dem Corneilleschen vollkommenen Tugendhelden angelangt. Lessing, der schon damals viel auf Übereinstimmung mit Aristoteles hielt, macht nun einen salto mortale zu dem bekannten Aristotelischen Satze, daß der Held ein Mittelcharakter sein müsse. — Daß der tugendhafte Held zugleich unglücklich sein müsse, will Lessing indes nur auf den Verlauf, nicht auf den Ausgang des Stücks bezogen wissen. Er stellt es ganz dem Dichter anheim, ob er die Tugend lieber durch einen glücklichen Ausgang krönen, oder durch einen unglücklichen uns noch interessanter machen will. Nur während der Dauer des Stücks, wozu der Schluß nicht gehöre, sollen die Personen, die uns am meisten für sich anziehen, die unglücklichsten sein. Lessing nimmt somit ganz richtig mit Scaliger eine Tragödie mit glücklichem Ausgang an. Offenbar hat Lessing hiebei nicht die griechische Tragödie im Auge, sondern das sogenannte rührende Lustspiel, die Mischgattung, die wir bei Gellert besprochen haben. Er führt dann nachträglich seine Fassung von Schrecken und Bewunderung näher aus. Schrecken ist das überraschte und, setzt er jetzt noch hinzu, das unentwickelte Mitleid. Wozu aber die Überraschung, fragt er, wenn es nicht entwickelt wird? Ein Trauerspiel voll Schrecken ohne Mitleid, erwidert er, ist ein Wetterleuchten ohne Donner; — so viel Blitze, so viel Schläge, wenn uns der Blitz nicht so gleichgültig werden soll, daß wir ihm mit kindischem Vergnügen entgegen gaffen. Ferner: die

Bewunderung ist das entbehrlich gewordene Mitleiden; da aber das Mitleiden das Hauptwerk ist, so muß es so selten als möglich entbehrlich werden; der Dichter darf seinen Helden nicht zu sehr, nicht zu anhaltend der bloßen Bewunderung aussetzen. Cato als Stoiker ist ein schlechter tragischer Held. — Er schließt dann ohne logischen Übergang mit dem Satze: der bewunderte Held ist der Vorwurf der Epopöe, der bedauerte Held der des Trauerspiels. Nie erregt der Held des Homer, Virgil, Tasso, Klopstock Mitleiden; ebenso wenig findet sich ein antikes Trauerspiel, wo der Held mehr bewundert, als bedauert wird.

Die Sätze, die Lessing gegen Nicolai als fundamental aufstellt, und an denen sich nun die Erörterung im Briefwechsel weiter spinnt, sind folgende:

1) Absicht des Trauerspiels ist es, uns zu bessern und als Mittel dazu dient die Erregung des Mitleids.

2) Das Mitleid ist der einzige wirkliche Affekt, den die Tragödie in uns erregt; Schrecken und Bewunderung sind nur Stadien, nämlich Anfangs- und Ruhepunkt des Mitleidens; letzteres muß somit die Hauptabsicht des Dichters sein.

3) Unglück und Tugend des tragischen Helden müssen im rechten Verhältnis zu einander stehen; je größer das Unglück, desto größer muß seine Tugend sein und umgekehrt.

4) Der bedauerte Held gehört der Tragödie, der bewunderte Held der Epopöe an.

Auf Lessings Einwürfe und Aufstellungen repliziert nun nicht Nicolai, sondern Mendelssohn. Dieser besaß für die Behandlung einer so überaus schwierigen Frage nicht die genügende Vorbildung; er kannte einige Stücke von Corneille, Racine und Voltaire, dagegen Shakespeare nahezu gar nicht; ebenso war ihm das altgriechische Theater damals noch nahezu ganz unbekannt; sein Geschmack war somit ein vorwiegend französischer. Ähnlich stand es mit der Theorie: etwas genauer kannte er nur die von Corneille, ob aus eigener Lektüre ist zweifelhaft; Dubos kennt er zwar, weiß ihn aber nicht einmal in dem Maß zu benützen, wie das Nicolai gethan hatte. Aristoteles kannte er nur ganz oberflächlich vom Hörensagen. So brachte er zur Erörterung unserer Frage fast nichts mit als das formale Talent gegebene psychologische Begriffe mit einer gewissen Gewandtheit zu analysieren und das Bestreben, seine Ansicht möglichst an die Formeln der Wolffischen Psychologie und Moral anzuschließen. Da nun auch Lessing noch keinen festeren Grund gefunden hatte, von dem aus er die verschiedenen hier in Betracht kommenden Fragen mit einiger Sicherheit hätte behandeln können, so ist leicht zu

begreifen, daß der Gang der Untersuchung ein unsicherer, tastender ist, daß sie immer wieder auf andere Punkte abschweift, dann wieder auf die alten, längst erörterten zurückgreift, um zuletzt ohne sicheres, greifbares Resultat zu verlaufen. Wir wollen deshalb zuerst eine kurze Übersicht des Gangs der Untersuchung geben, damit der Leser in dem Labyrinth derselben sich besser zurechtfinde und dann erst die Hauptpunkte herausgreifen und besonders behandeln.

Vor allem ist festzuhalten, daß es sich in erster Linie nur um die Frage handelt: Ist die Hauptabsicht der Tragödie die, Leidenschaften zu erregen oder die, die Leidenschaften zu reinigen, oder wie die Frage sogleich irreleitend erweitert wird, uns sittlich zu bessern? und wenn dies der Fall ist, welche Mittel verwendet sie dazu? und zwar die Frage gleich speziell gefaßt im Anschluß an Aristoteles und Corneille: Ist dies Mittel die Erregung von Mitleid oder von Bewunderung? denn die Furcht schließen beide Parteien aus. Die weit wichtigeren Fragen: welches sind die spezifisch tragischen Affekte? und im Anschluß daran die Frage: wie ist die Aristotelische Lehre von der Reinigung der Leidenschaften durch Furcht und Mitleid zu verstehen? ferner die noch wichtigere Frage: worin besteht die tragische Lust? und speziell: beruht sie ganz oder vornehmlich auf der Illusion oder vielmehr auf der durch sie bewirkten Steigerung des Bewußtseins unserer Realität? — all diese weit wichtigeren Fragen werden nur gelegentlich im Anschluß und mit Unterordnung unter die falsch gestellte Hauptfrage nach der vorgeblichen sittlichen Wirkung der Tragödie, nicht als selbständige Fragen behandelt. An dieser so unglücklichen Formulierung des Themas trifft Lessing vornehmlich die Schuld, und es darf nicht Wunder nehmen, daß der Ertrag der Untersuchung im ganzen recht dürftig ausgefallen ist. Doch macht die bewegliche Art, mit der Lessing die Frage immer wieder von einer anderen Seite angreift, der Ernst, mit dem er nach einem Verständnis des Aristoteles ringt, der vielfach gesunde, fruchtbare Kern, der auch in seinen schiefen Ausführungen steckt, den Eindruck, daß er einst wohl im stande sein wird, den gährenden Most in klaren Wein überzuführen, während umgekehrt die rein formale, auf bloßer Analyse gegebener Begriffe beruhende Art bei Mendelssohn ahnen läßt, daß er es nie zu einem gründlichen Verständnis der einschlägigen Fragen bringen wird.

Mendelssohn, der damals fast nur das klassische französische Drama kannte, greift naturgemäß zunächst Lessings Satz an, daß die Bewunderung nicht eigentlicher, selbständiger tragischer Affekt sein könne. Er wendet sich deshalb zunächst gegen Lessings Fassung des Begriffs der Bewunderung und meint, wenn er dessen Unrichtigkeit nachweise,

so stürze eben damit sein ganzes System in sich zusammen. Nun dreht sich lange Zeit der Streit um den Begriff der Bewunderung im Unterschied von Verwunderung. Die Erörterung ist großenteils reiner Wortstreit. Mit dem Begriff der Bewunderung erscheint nun von Anfang an der des Mitleids aufs engste verbunden; denn wie Lessing den Satz aufstellt: Mitleid, nicht Bewunderung sei der Hauptaffekt der Tragödie, so will umgekehrt Mendelssohn nachweisen, die Bewunderung sei ein echt tragischer Affekt und habe als solcher einen höheren Rang zu beanspruchen als das Mitleid. Indes nicht um Mitleid und Bewunderung als tragische Affekte an sich handelt es sich, sondern durch Lessings unglückliche Formulierung der Frage darum, welcher von beiden Affekten mehr geeignet sei, den Zuschauer sittlich zu bessern. Lessing schreibt dies Verdienst dem Mitleid zu und spricht es der Bewunderung nahezu ganz ab; Mendelssohn dagegen leugnet die Sittenbesserung als direkte Absicht der Tragödie überhaupt und läßt sie nur als gelegentliche unter gewissen Umständen mögliche Wirkung zu, aber die unglückliche Formulierung der Frage durch Lessing zwingt auch ihn, als Patron der Bewunderung die mögliche sittenbessernde Wirkung derselben, natürlich auf Kosten des Mitleids, zu erheben. — Da Lessing der bloßen Bewunderung als einem gar zu kalten Affekte die Fähigkeit abspricht, uns zur Nachahmung des bewunderten Helden oder der bewunderten That wirksam anzutreiben, so zieht Mendelssohn das schwere Geschütz der Schulphilosophie zu Hilfe und verfaßt einen Aufsatz: „Von der Herrschaft über die Neigungen“, dessen Schlußteil von der Illusion handelt. Damit tritt die Untersuchung durch die glückliche Wendung, die Lessing plötzlich der Sache giebt, auf ein fruchtbareres Gebiet über. Lessing, der einsah, daß die bisherige Untersuchung zu keinem Resultat führe, gewinnt eben durch die Schwierigkeit der Sache, die sich ihm erst im Verlauf der Untersuchung recht enthüllt, ein um so lebendigeres Interesse an derselben und er ruft Mendelssohn zu: Haben Sie wirklich so viel Lust wie ich, sich tiefer hinein zu wagen und dies unbekannte Land zu entdecken? Er greift die Sache nun von einem neuen Punkte an, indem er an Mendelssohns Gedanken über die Illusion anknüpft und die Erörterung auf die viel wichtigere Frage hinüberspielt, worin denn das Wesen der tragischen Lust bestehe. Er weist nach, daß dies nicht die Illusion sein könne, sondern vielmehr die durch den tragischen Affekt bewirkte Steigerung unseres Realitätsbewußtseins. Dieser Abschnitt ist die weitaus beste reiffste und fruchtbarste Partie des ganzen Briefwechsels. Mendelssohn gesteht zwar, daß ihm Lessing damit ein ganz neues Licht über das Wesen der tragischen Lust aufgesteckt habe. Doch vermag er es nicht über sich, seine auf der Illusion ruhende

Theorie ganz daran zu geben. Lessing hatte unterdessen ein so lebhaftes Interesse an der Untersuchung bekommen, daß er sich seine Briefe an Mendelssohn und Nicolai zurückbittet, um ein eigenes Buch über die von ihnen behandelten Fragen zu verfassen. Er erhielt die Briefe zurück, aber aus dem Buche ward nichts, wie das bei Lessing so oft der Fall war, daß er, sobald das erste Feuer verraucht war, ein Projekt einfach liegen ließ. Nicolai übersandte zugleich mit den zurückverlangten Briefen ein von Mendelssohn und ihm verfaßtes Resume — Kapitulation nennt er es — über die seitherigen Ergebnisse des Briefwechsels. Es ist das ein ganz einseitiges Schriftstück, das uns nur die Ansicht von Mendelssohn-Nicolai giebt, und das Lessing sicher nicht anerkannt hat. Wir haben von ihm keine weitere Auslassung über die einschlägigen Fragen bis auf die Hamburger Dramaturgie. Daß er aber, wohl durch unseren Briefwechsel veranlaßt, sich später vielfach eingehend und anhaltend mit dem Studium der Tragödie beschäftigt hat, zeigen nicht bloß einige Kritiken in den Litteraturbriefen und einige Bemerkungen im Laokoon, sondern vor allem die Dramaturgie selbst; denn wie seine Äußerung im Briefwechsel ganz den Eindruck einer Arbeit macht, die er, wie er selbst sagt, unter der Feder reifen ließ, so trägt umgekehrt die Dramaturgie besonders in den ausgeführteren Partien den Stempel eines wohldurchdachten, auf langjährigen Studien beruhenden, völlig ausgereiften Werkes, die herrliche, reife Frucht jener unscheinbaren Keime, die im Briefwechsel vorliegen.

Das Hauptstreitobjekt im Briefwechsel ist die Bewunderung als tragischer Affekt. Mendelssohn bekämpft in erster Linie den Versuch Lessings, die Bewunderung als selbständigen tragischen Affekt von der Tragödie auszuschließen. Er meint, wenn etwa Lessing einen falschen Begriff von der Bewunderung zu Grunde gelegt habe, so getraue er sich sein ganzes System niederzureißen. Er stellt demgemäß seine eigene Definition der Bewunderung an die Spitze seiner Untersuchung: Wenn wir an einem Menschen gute Eigenschaften gewahr werden, die unsere Meinung, die wir von ihm oder von der ganzen menschlichen Natur gehabt haben, übertreffen, so geraten wir in einen angenehmen Affekt, den wir Bewunderung nennen. Es entsteht in uns der Wunsch dem bewunderten Helden womöglich nachzueifern; denn die Begierde zur Nacheiferung ist von der anschauenden Erkenntnis einer guten Eigenschaft unzertrennlich. So stellt Mendelssohn gleich anfangs die beiden Sätze auf: 1) die Bewunderung ist ein angenehmer Affekt; 2) sie treibt uns zur Nacheiferung einer guten That oder Eigenschaft an, wirkt demnach sittlich bessernd. — Da es sich für Lessing vor allem darum handelt, die sittlich bessernde Wirkung der Tragödie festzuhalten, und

da eine solche nach obiger Erklärung Mendelssohns sicher auch mittelst der Bewunderung möglich ist, so sucht er den obigen Einwand durch eine ziemlich sophistische Entgegnung zu entkräften. Er wirft Mendelssohn vor, er vermenge in seiner Erklärung Bewunderung und Verwunderung. Wenn ich an einem Menschen gute Eigenschaften gewahr werde, die meine Meinung von ihm übertreffen, so heißt es nicht ich bewundere ihn, sondern ich verwundere mich über ihn. Bewunderung dagegen findet da statt, wo wir so glänzende Eigenschaften entdecken, daß wir sie der ganzen menschlichen Natur nicht zugetraut hätten. Tugenden, wie die Güte des Augustus gegen Cinna, die Keuschheit des Hippolyt, die kindliche Liebe der Ximene bewundern wir nicht; denn sie gehen über den Begriff, den wir von der menschlichen Natur haben, nicht hinaus und wir getrauen uns, ihnen hierin nachzuahmen. Wohl aber bewundern wir einen Cato, einen Essex, kurz Beispiele einer unerschütterlichen Standhaftigkeit, einer heroischen Verachtung der Gefahr und des Todes. Solche Eigenschaften gehen über den Begriff, den wir von der menschlichen Natur haben, hinaus, und es fällt uns nicht ein, einem Cato oder Essex an Halsstarrigkeit gleich zu werden, so sehr wir sie auch bewundern. Die Tugend ist keine Tochter der Bewunderung; wohl ist sie oft eine Tochter der Nacheiferung und diese eine natürliche Folge der anschauenden Erkenntnis. Aber es braucht doch keine bewundernswerte Eigenschaft zu sein, es braucht nur eine gute Eigenschaft zu sein, deren ich den Menschen überhaupt und also auch mich fähig halte. Ohne sie kann keine Tragödie bestehen, weil man ohne sie kein Mitleid erregen kann. Nur diejenigen großen Eigenschaften, die man unter dem Namen des Heroismus begreife, will Lessing von der Tragödie ausgeschlossen wissen, weil jede derselben mit Unempfindlichkeit verbunden sei und Unempfindlichkeit in dem Gegenstand des Mitleids auch unser Mitleid schwäche. Er beruft sich nun auf das Beispiel der Alten, die nach der Natur unsere besten Lehrmeister seien. Ihre tragischen Dichter haben vorzugsweise die rührenden Begebenheiten ausgewählt und nicht die heldenmäßigen; offenbar weil sie die Bewunderung für eine viel ungeschicktere Lehrerin des Volkes hielten, als das Mitleid. Allerdings bessere die Bewunderung im gewöhnlichen Verstand des Wortes genommen mittelst der Nacheiferung; aber diese setze eine deutliche Erkenntnis der Vollkommenheit, der man nacheifern wolle, voraus, und eine solche besitzen nur wenige; wo diese aber fehle, bleibe die Bewunderung unfruchtbar. Das Mitleid dagegen bessere unmittelbar, bessere den Mann von Verstand sowohl, als den Dummkopf. — Seine frühere Behauptung, der Dichter dürfe die Bewunderung nur als Ruhepunkt des Mitleids verwenden, erläutert

er hier dahin, er dürfe seinem Helden nur so viel Standhaftigkeit geben, daß er nicht auf unanständige Art unter seinem Unglück erliege; er müsse ihn sein Unglück recht fühlen lassen, sonst können wir es nicht fühlen; nur dann und wann müsse er ihn einen effort thun lassen, der auf wenige Augenblicke eine dem Schicksal gewachsene Seele zu zeigen scheine, die aber alsbald wieder ein Raub ihrer schmerzlichen Empfindung werden müsse.

Mendelssohn stellt nun der mehr spitzfindigen Unterscheidung Lessings eine sachlich richtigere Erklärung von Bewunderung und Verwunderung entgegen. Eine unvermutete Begebenheit, deren Ursache ich nicht ergründen kann, setzt mich in Verwunderung; dagegen bewundere ich einen Menschen, an dem ich eine gute Eigenschaft gewahr werde, die ich ihm nicht zugetraut habe, die aber doch in seinem sittlichen Charakter begründet ist. Eine Handlung, die sich mit dem bekannten Charakter der handelnden Person nicht reimen läßt, setzt uns in Verwunderung und ist in einem dramatischen Stücke ein Fehler des Dichters, außer wenn sich die Verwunderung zuletzt in Bewunderung auflöst, d. h. wenn wir in der weiteren Entwicklung Umstände erfahren, die die Handlung wirklich wahrscheinlich machen. Mit Recht erklärt er ferner Lessing gegenüber, daß er allerdings die Güte des Augustus, die kindliche Liebe der Ximene bewundere. Ebenso bleibt er bei seiner Ansicht, daß die Bewunderung d. h. die anschauende Erkenntnis einer hohen Vollkommenheit mehr zur Nacheiferung antreibe, als die bloß theoretische Betrachtung einer guten Eigenschaft. Indes der Dichter vermöge mittelst der Bewunderung uns ebenso gut zur Nachahmung nur scheinbar guter, in der That sittlich bedenklicher oder gar verwerflicher Handlungen anzutreiben. Dies gelte aber ebenso von dem Mitleid. Die theatralische Sittlichkeit sei eine andere, als die der Vernunft. Er begründet dies nun eingehend mittelst Formeln, die er aus der Wolffischen Philosophie entlehnt, und wir werden darauf später bei dem Abschnitt über die sittliche Wirkung der Tragödie zurückkommen. Die Bemerkung Lessings, der Dichter müsse seinen Helden sein Unglück recht lebhaft fühlen lassen, wenn wir davon gerührt werden sollen, nimmt er an, erklärt sie aber auf andere Weise, wieder mit Beiziehung einer Baumgartenschen Schulformel: Der Dichter muß uns sinnlich überzeugen, daß der Held die Gefahr kennt, über die ihn seine Unerschrockenheit hinwegsetzt; bei der bloßen Erzählung wird die Nachahmung nicht sinnlich genug. Wenn uns aber der Dichter sinnlich zu überführen vermag, daß der Held sein Unglück vorher sieht, wenn alle Anwesenden in Angst um ihn sind, dann kann er ihn im völligen Triumph über das drohende Schicksal erscheinen lassen.

Lessing giebt in seiner Antwort die Einwendungen Mendelssohns im ganzen zu; er habe in seinem Briefe ziemlich in den Tag hinein geschwatzt; so gehe es ihm, wenn er seine Gedanken unter der Feder reifen lasse. Er sagt, er wolle die ganze Tafel auslöschen, das über die Bewunderung Gesagte als gar nicht gesagt ansehen und wieder von vorne beginnen. In der That legt er einen ganz neuen Grund zu der weiteren Erörterung. Er sieht von der moralischen Wirkung von Mitleid und Bewunderung ab, behandelt sie als Affekte an sich, ja er thut den richtigen Schritt, sie in Beziehung zur spezifisch tragischen Lust zu setzen. Leider vermag er diesen richtigen Standpunkt nicht festzuhalten, sondern fällt zuletzt wieder in seine alte Ansicht, daß die tragischen Affekte Mittel der sittlichen Besserung seien, zurück. — Zunächst stellt er genauer fest, was er unter Bewunderung als Ruhepunkt des Mitleidens versteht. Nicolais zweite Gattung des Trauerspiels, sagt er, will mit Hilfe des Schreckens und des Mitleidens Bewunderung erregen. Hier wird also die Bewunderung zum Hauptwerke d. h. das Unglück, das den Helden trifft, soll uns nicht sowohl rühren, als dem Helden Gelegenheit geben, seine außerordentliche Vollkommenheit zu zeigen, deren intuitive Erkenntnis in uns Bewunderung erregt. Ein solches Trauerspiel wäre ein dialogisiertes Heldengedicht und kein Trauerspiel. Die Tragödie, sagt Aristoteles, soll nicht jede Art des Vergnügens gewähren. Warum, ruft er aus, wollen wir die Arten der Gedichte ohne Not verwirren und die Grenzen der einen in die anderen laufen lassen? Wie in dem Heldengedichte Bewunderung das Hauptwerk ist, alle anderen Affekte, das Mitleid besonders, ihr untergeordnet sind: so soll auch im Trauerspiel das Mitleiden das Hauptwerk und jeder andere Affekt, die Bewunderung insbesondere, ihm untergeordnet sein d. h. nur dazu dienen das Mitleid erregen zu helfen. Der tragische Dichter setzt die Vollkommenheit seines Helden ins Licht, um uns sein Unglück desto schmerzlicher zu machen. Die großen Vollkommenheiten müssen in der Tragödie stets mit großem Unglück verbunden sein, und sollen also nicht Bewunderung allein sondern Bewunderung und Schmerz, d. h. Mitleid erregen. Die Bewunderung findet also in dem Trauerspiel nicht als besonderer Affekt, sondern bloß als die eine Hälfte des Mitleidens statt. Die Bewunderung hat, wo sie für sich allein wirken soll, als Ruhepunkt des Mitleidens zu dienen. Wir sind nämlich nicht im stande lange in einem starken Affekt zu bleiben; so schwächt sich auch ein langes Mitleid durch die zu lange Dauer ab: daher untermischt der Dichter rührende Stellen mit solchen, die von der Vollkommenheit seines Helden allein handeln. Diese Stellen, wo die Bewunderung als Bewunderung allein herrscht, sind nun gleichsam

Ruhepunkte, wo sich der Zuschauer zu neuem Mitleiden erholen soll. Sie dürfen demnach nicht solche Vollkommenheiten enthalten, die das Mitleiden vernichten würden. Der Dichter, der seinen Helden, wenn er ihn sterbend schildert, eine Menge der schönsten Gaskonnaden von seiner Todesverachtung herschwatzen läßt, macht ihn zu einem Seiltänzer. In demselben Verhältnis, in dem die Bewunderung auf der einen Seite zunimmt, nimmt das Mitleid auf der andern ab. Aus eben diesem Grunde findet Lessing den Charakter des Polyeukt bei Corneille fehlerhaft.

So ist das Mitleid der einzige wirkliche Affekt, den die Tragödie in uns erregt, der Affekt, den wir, und nicht die handelnden Personen, empfinden; denn die Affekte der letzteren, die wir mit ihnen mitempfinden, sind nur zweite Affekte. Leider kommt Lessing gegen den Schluß des Briefes „wieder auf seine alten Sprünge“ d. h. auf den Nachweis, daß das Mitleid weit geeigneter zur sittlichen Besserung sei, als die Bewunderung, zurück. — Mit dem letzten Rückfall gerät die Erörterung zuletzt wieder ins Stocken; Mendelssohn gewinnt mit Recht den Eindruck, daß sie erst im Beginn des Streites, noch fern von einem Endergebnis stehen. Auch er steift sich seinerseits wieder auf seine Ansicht, daß die Bewunderung ein ebenso berechtigter, ja ein höherer Affekt als das Mitleiden sei. Allerdings kann uns das Mitleid leichter intuitiv illudieren, als die Bewunderung. Aber mag es auch schwerer sein, jedenfalls zeigt sich die Kunst dann in ihrem vollen Glanze, wenn sie sich wagt, eine große Seele in ihrem hellsten Lichte vorzustellen, wenn sie einen Helden abbildet, der sich unter der Last der Drangsale mutig aufrichtet, sein Haupt bis in die Wolken erhebt und die Donner unerschrocken um seine Füße brüllen hört. — Wohl mag die Bewunderung manchmal als Ruhepunkt des Mitleids dienen; wo sie aber der Hauptaffekt sein soll, wie bei einem Cato, Brutus, Grandison, da darf sie keine solch subalterne Stellung einnehmen. Der innerliche Sieg, den die göttliche Seele des Helden über den Körper davon trägt, entzückt uns und setzt uns in einen Affekt, dem keine sinnliche Wollust an Annehmlichkeit gleichkommt. Die Bewunderung ist in der Tragödie nicht Ruhepunkt des Mitleidens, nein, die sinnliche Empfindung des Mitleidens macht einer höheren Empfindung Platz und ihr sanfter Schimmer verschwindet, wenn der Glanz der Bewunderung unser Gemüt durchdringt.

Ein Resultat hat so, wie wir sehen, der Briefwechsel in diesem Punkte nicht erzielt.

Ebenso wenig ist dies der Fall bei der Frage nach der sittlichen Wirkung der Tragödie. Lessing entwickelt und begründet seine Ansicht

folgendermaßen: Da die ganze Kunst des tragischen Dichters auf die sichere Erregung und Dauer des einzigen Mitleidens geht, so ist die Bestimmung der Tragödie die, unsere Fähigkeit Mitleid zu fühlen zu erweitern. Sie soll uns nicht bloß lehren gegen diesen oder jenen Unglücklichen Mitleid zu fühlen, sondern sie soll uns so weit fühlbar machen, daß uns der Unglückliche zu allen Zeiten und unter allen Gestalten rühren und für sich einnehmen muß. Nun ist aber der mitleidigste Mensch der beste Mensch, zu allen gesellschaftlichen Tugenden, zu allen Arten der Großmut der aufgelegteste. Wer uns also mitleidig macht, macht uns besser und tugendhafter, und das Trauerspiel, das jenes thut, thut auch dieses. Das Mitleiden bessert uns unmittelbar; bessert, ohne daß wir selbst etwas dazu beitragen dürfen; bessert den Mann von Verstand sowohl, als den Dummkopf. Die Bewunderung dagegen bessert vermittelst der Nacheiferung und diese setzt eine deutliche Erkenntnis der Vollkommenheit, welcher ich nacheifern will, voraus. Der Vorsatz der Nacheiferung, der aus der Bewunderung entspringt, ist nur ein augenblicklicher. Wenn er zur Wirklichkeit kommen soll, muß ihn entweder die darauf folgende deutliche Erkenntnis dazu bringen, oder der Affekt der Bewunderung muß so stark fortdauern, daß der Vorsatz zur Thätigkeit kommt, ehe die Vernunft das Steuer wieder ergreifen kann. In dem ersten Fall ist die Wirkung nicht der Bewunderung, sondern der deutlichen Erkenntnis zuzuschreiben; und zu dem anderen Fall wird nichts geringeres als ein Phantast erfordert. Jedenfalls darf der Dichter nur für wirklich tugendhafte Handlungen Bewunderung erwecken. Denn dürfte er auch untugendhaften Handlungen den Firnis der Bewunderung geben, so würde Plato mit Recht die Dichter aus seiner Republik verbannt wissen wollen. — Ferner kann die Bewunderung einer schönen Handlung nur zur Nacheiferung eben derselben Handlung, unter denselben Umständen antreiben. Wie unendlich besser und sicherer sind die Wirkungen des Mitleidens! Das Trauerspiel soll das Mitleiden nur überhaupt üben und uns nicht in diesem oder jenem Fall zum Mitleiden bestimmen. Mag mich auch der Dichter gegen einen unwürdigen Gegenstand mitleidig machen, nämlich mittelst falscher Vollkommenheiten, durch die er meine Einsicht verführt, um mein Herz zu gewinnen; daran ist nichts gelegen, wenn nur mein Mitleid rege wird und sich gleichsam gewöhnt immer leichter und leichter rege zu werden. Ich lasse mich zum Mitleiden im Trauerspiel bewegen, um eine Fertigkeit im Mitleiden zu bekommen; findet dies bei der Bewunderung auch statt? Kann man sagen: ich will in der Tragödie bewundern, um eine Fertigkeit im Bewundern zu bekommen? Ich glaube, der ist der größte

Geck, der die größte Fertigkeit im Bewundern hat, sowie ohne Zweifel derjenige der beste Mensch ist, der die größte Fertigkeit im Mitleiden hat.

Mendelssohn leugnet mit Nicolai und der herrschenden Lehre der Franzosen, daß sittliche Besserung die direkte Absicht der Tragödie sei; ja er meint, auch ihre unbeabsichtigte Wirkung könne ebenso wohl eine sittlich bedenkliche, als gute sein. Er sucht dies aus dem System der Baumgartenschen Ästhetik zu erweisen. Doch hat er seine Gedanken nicht so konsequent entwickelt, wie es das System erforderte. Durch die Lessingische Fragestellung verleitet, ließ auch er sich, obwohl es ihm zunächst nur darum zu thun war, die selbständige Berechtigung der Bewunderung in der Tragödie zu retten, bestimmen, auch für ihre sittliche Wirkung einzutreten. Zudem faßt er, obwohl er dem System gemäß hervorhebt, daß der Dichter unsere Bewunderung ebenso sehr für untugendhafte wie für tugendhafte Handlungen erregen könne, doch dem herrschenden Sprachgebrauch gemäß Bewunderung faktisch im guten Sinne als Bewunderung für eine ungewöhnlich vortreffliche That.

Er entwickelt seine Theorie, daß Bewunderung wie Mitleid eben als Affekte an sich nicht geeignet und nur unter gewissen Umständen im stande seien sittlich bessernd zu wirken in den Briefen von Anfang Dezember 1756 und Januar 1757 und hat zur Unterstützung seiner Ansicht noch eine eigene Abhandlung von der „Herrschaft über die Neigungen" verfaßt, die er dem letzten Briefe beilegte. Alle unsere Urteile, lehrt er, gründen sich entweder auf einen deutlichen Vernunftschluß, oder auf eine undeutliche Erkenntnis, die man in Sachen, die die Schönheit betreffen, Geschmack nennt. Beide Arten von Erkenntnis streiten oft mit einander, ja die niedere, intuitive hat oft einen stärkeren Einfluß in unserem Willen. Der Dichter wendet sich nun, eben weil er Dichter ist, an die unteren Seelenkräfte. Es ist für ihn als Dichter völlig genügend, wenn er durch seine vollkommen (sic!) sinnliche Rede unsere intuitive Erkenntnis von der Würde und Unwürde seiner Charaktere zu überzeugen vermag. Wir verdunkeln gerne die deutlichen Vernunftschlüsse, die sich unserer Illusion widersetzen, wie wir uns mittelst der Illusion gerne in ein anderes Klima, in andere Umstände und unter andere Menschen versetzen. Die Bewunderung, die eben als sinnlicher Affekt stärker ist, als die Überlegung der Vernunft, vermag uns allerdings mehr zur Nacheiferung anzutreiben. Aber der Dichter kann uns auch solche Handlungen als nachahmungswürdig anpreisen, die die Vernunft als untugendhaft erkennt, und eben dies ist mit ein Grund, warum die sittliche Besserung als direkte Absicht der Tragödie zu leugnen ist. Die Schaubühne hat ihre besondere Sittlichkeit, hat er schon in den Briefen über die Empfindungen (Brief 13) gelehrt.

Aber was von der Bewunderung gilt, gilt ebenso vom Mitleid; der Dichter vermag auch dies für Personen zu erregen, die dessen vor der Vernunft nicht würdig sind. Das Mitleid hat, wo die Urteilskraft nicht zu Hilfe kommt, nur die Wirkung unser Gefühl zu verzärteln und zu verweichlichen. — Beschränkt so Mendelssohn dem System getreu die sittliche Wirkung der beiden Affekte auf die bloße Möglichkeit, so neigt er doch faktisch, wie wir aus mehreren schon oben zitierten Stellen ersehen, dahin Bewunderung im guten Sinne als Bewunderung für sittlich erhabene Thaten und Personen zu verstehen. Sein tragisches Ideal ist der stoische Held Senecas, aus welchem er später die Stelle zitiert: Ecce spectaculum dignum, ad quod respiciat intentus operi suo Deus: ecce par Deo dignum, vir fortis cum mala fortuna compositus!

Wenn Lessing bemerkt, er sehe ein, welch albernes Zeug er schreiben könne, wenn er seine Gedanken unter der Feder reifen lasse, so hat dies wohl am meisten seine Richtigkeit für die Partie, wo er der Aristotelischen Lehre von der Wirkung der Tragödie, von Furcht und Mitleid gerecht zu werden sucht. Wir sehen dabei von der Katharsislehre ganz ab und halten uns einzig an seine Fassung der Begriffe von Mitleid und Furcht an sich. Aristoteles ist für Lessing damals noch nicht absolute Autorität wie später. Er stellt sich zu ihm ähnlich wie Corneille, dem er damals in der Auffassung der Katharsis und in der einseitigen Betonung des Mitleids gegenüber der Furcht noch näher stand. Er möchte seine Fassung mit der des Aristoteles in Einklang bringen, wo es aber nicht geht, scheut er sich auch nicht, ihm direkt zu widersprechen — genau wie schon der später von ihm so schwer verhöhnte Corneille. Aristoteles bezeichnet als die spezifischen Affekte Furcht und Mitleid und erläutert diese seine Ansicht in der Rhetorik dahin: alles dasjenige errege in uns Furcht, was, wenn wir es an anderen sehen, Mitleiden erwecke, und alles dasjenige errege in uns Mitleiden, was, wenn es uns selbst bevorstehe, Furcht erwecken müsse. Lessing beseitigt nun nicht bloß die Furcht ganz, sondern verwirft auch die Aristotelische Fassung von Mitleid. Er schwärmte damals für Diderot und das bürgerliche, weinerliche Trauerspiel — eben damals wurde seine Miß Sara zum ersten mal in Berlin aufgeführt — das Mitleiden, das ein so pitoyables Stück wie der „Hausvater“ und der „natürliche Sohn“ zu erregen vermögen, ist allerdings kein Aristotelisches Mitleiden; von tragischer Furcht, von Furcht im Sinne des Aristoteles kann bei dem antizipierten Kotzebue vollends nicht die Rede sein. Lessing sagt im Brief vom 18. Dezember 1756, Aristoteles scheine ihm überall eine falsche Erklärung des Mitleidens vorauszusetzen. Mendelssohn habe

er einen richtigen Begriff desselben zu verdanken. Er kann damit nur das Schlußkapitel der Briefe über die Empfindungen meinen. Hier definiert Mendelssohn das Mitleid als eine Mischung von angenehmen und unangenehmen Empfindungen; es entsteht aus der Liebe zu einem Gegenstand verbunden mit der Vorstellung des Unglücks, das ihm unverschuldet zugestoßen ist. Lessing läßt das Mitleid weniger richtig aus Schmerz und Bewunderung bestehen und entnimmt der Mendelssohnschen Ausführung nur den Satz, daß das Mitleiden wesentlich durch die Vollkommenheit des bemitleideten Gegenstands bedingt sei. Leider läßt seine Auseinandersetzung mit Aristoteles sehr viel von seiner gewohnten Klarheit vermissen. Er zitiert die Stelle des Aristoteles in der Fassung, der Held der Tragödie müsse ein Mittelcharakter sein; er dürfe nicht allzu lasterhaft, auch nicht allzu tugendhaft sein; wäre er das letztere, so verwandle sich das Mitleid in Entsetzen und Abscheu. Dagegen wendet sich nun Lessing mit der Bemerkung, in diesem Falle müßte der Abscheu der höchste Grad des Mitleidens sein. Aristoteles sagt aber von Verwandeln nicht ein Wort, sondern vielmehr, ein solcher Fall sei weder mitleid- noch furchterregend, sondern empörend. — Wir haben hier eine ähnlich grobe Verwechslung, wie Mendelssohn sich mehrfach im Briefwechsel zu schulden kommen läßt — unser Mitleid gilt ja dem unglücklichen Helden, unser Abscheu dagegen der Vorsehung oder den Göttern. Lessing sagt weiter, das Mitleid wachse in demselben Verhältnis, wie Vollkommenheit und Unglück des Helden; somit bewirkt nach ihm der Verein von höchster Vollkommenheit und tiefstem Unglück den höchsten Grad des Mitleids. Indes einen absolut vollkommenen Helden verlangt doch auch er freilich ganz inkonsequenter Weise nicht; auch er fordert einen gewissen Fehler (ἁμαρτία) an seinem Helden und zwar einen solchen, durch den dieser sein Unglück sich zugezogen hat; aber nicht, weil das Unglück eines vollkommenen Menschen Abscheu erweckte; Lessing glaubt vielmehr als einzig richtigen Grund gefunden zu haben: weil ohne diesen Fehler, der das Unglück über ihn bringt, sein Charakter und sein Unglück kein Ganzes ausmachen würden, weil das eine in dem anderen nicht gegründet wäre und wir jedes von diesen zwei Stücken besonders denken müßten d. h. doch wohl in verständliches Deutsch übersetzt, weil so das Unglück nicht aus jenem Fehler herstammte — also genau, nur konfus ausgedrückt das, was Aristoteles auch meint. Seine Ansicht ist also die: Mitleid können wir nur da fühlen, wo das Unglück aus einem Fehler des Unglücklichen entsteht; dies ist nach seiner oben dargestellten Fassung des Mitleids vollständig falsch: denn danach ist ja das Mitleid durch die Größe des Unglücks und die Größe der Tugend bedingt.

Ebenso unglücklich ist er, wo er in den Anmerkungen zu Nicolais Abhandlung die Ansicht des Aristoteles von der Reinigung der Leidenschaften durch Mitleid und Furcht erklären will. Zunächst bemerkt er richtig, φόβος bedeute Furcht nicht Schrecken; wie haftbar übrigens „das Schrecken“ war, geht daraus hervor, daß selbst Lessing noch im Brief an Mendelssohn vom 5. November 1768 letzteren Ausdruck gebraucht. Mit dieser richtigeren Übersetzung, die indes nicht sein Verdienst ist, erkennt er zugleich, daß diese Furcht nur Furcht für uns selbst sein kann. Aber da er nur das Mitleid als direkten tragischen Affekt gelten läßt, erklärt er die Furcht als bloße reflektierte Idee, womit er nur dann Recht hat, wenn er darunter eine bewußte Beziehung auf uns selbst versteht. Jedenfalls falsch ist es, wenn er meint, Aristoteles lasse die Reinigung der Leidenschaften nur durch das Mitleid erfolgen, und die Furcht sei nur das Mittel, dessen sich jenes dabei bediene. Die Reinigung durch das Mitleid sei wohl richtig, aber die Furcht sei nicht das Mittel dazu; nur der falsche Begriff von Mitleid habe den Aristoteles auf diesen Einfall gebracht. Wie gedankenlos Lessing dies niedergeschrieben hat, geht aus einer weiteren Bemerkung hervor, wo er gegen Nicolai beweisen will, daß die Besserung der Leidenschaften auch ohne „Sitten und Charaktere“ geschehen könne. Er sagt, die Tragödie könne ohne solche Mitleid erregen; könne sie aber dies, so könne sie nach seiner obigen Erklärung auch Furcht erregen, und aus der Furcht entstehe die Entschließung des Zuschauers, sich vor den Ausschweifungen derjenigen Leidenschaft, die den bemitleideten Helden ins Unglück gestürzt habe, zu hüten, als notwendige Folge. Und doch hat er kaum eine Seite vorher behauptet, Aristoteles habe Unrecht, wenn er die Reinigung der Leidenschaften durch die Furcht bewirken lasse.

Es ist heutzutage Mode geworden, auch die schwächsten und unreifsten Produkte unserer großen Geister des vorigen Jahrhunderts mit staunender Bewunderung zu betrachten und so den großen Unterschied unter ihren eigenen Leistungen zu verwischen und zugleich die Verdienste von Männern, die die Zeitgenossen ihnen als nahezu oder ganz ebenbürtig angesehen haben, als ganz unbedeutend darzustellen. Der wirkliche Geschichtschreiber wird vielmehr das Werden, das Heraustreten aus dem hergebrachten Geleise, das Herauswachsen aus unvollkommenen Anfängen und ebenso den Zusammenhang mit den mitstrebenden Zeitgenossen, das gegenseitige Geben und Nehmen betonen. Wer nur im Superlativ zu schreiben vermag, wer unvollkommene Jugendleistungen mit denselben Prädikaten, wie die vollkommensten Produkte des reiferen Alters beehrt, wer die einen der Zeitgenossen zu schwindelnder Höhe erhebt, die anderen in bodenlose Tiefe hinabdrückt, der mag wohl ein

guter Musikant sein, aber von der Geschichte versteht er nichts und von der Geschichtschreibung soll er die Hand lassen.

Wir werden nach dieser Probe Lessingischer Kritik auch Mendelssohn ein gewisses Recht zugestehen geirrt zu haben, ohne es ihm so schwer anzurechnen, wie das üblich ist. Wir haben seine Definition des Mitleidens aus den Briefen über die Empfindungen angeführt und bemerkt, daß Lessing sie wie die des Schreckens und so manches andere von ihm entlehnt hat. Im Briefwechsel selbst giebt er keine weitere Erklärung dessen, was er unter Mitleiden versteht; doch ist so viel klar, daß er seine frühere Auffassung festhält. Aber in der „Kapitulation" taucht auf einmal ein neuer, viel weiterer Begriff desselben auf, den er dann für immer festgehalten hat. Hier nämlich faßt er Mitleiden als das Mitempfinden aller unangenehmen Affekte eines anderen; so giebt es eine mitleidige Furcht, eine mitleidige Verzweiflung, ein mitleidiges Schrecken, ja sogar einen mitleidigen Zorn u. s. w. Das Mitleiden begreift als der Gattungsname alle Modifikationen der Unlust in sich, die wir über die Unlust eines anderen empfinden. Diesen Gedanken führt er dann in der Rhapsodie weiter aus. Da jede Liebe, sagt er hier, mit der Bereitwilligkeit verbunden ist, uns an die Stelle des geliebten Gegenstands zu setzen, so müssen wir alle Arten von Leiden mit der geliebten Person teilen und dies nennt man Mitleiden. Warum sollten also nicht auch Furcht, Schrecken, Zorn, Eifersucht, kurz alle Arten von unangenehmen Empfindungen aus Mitleid entstehen können? Mendelssohn will die Mit- und Nachempfindung all dieser Affekte Mitleid genannt wissen. Gegen diese weitere Fassung dieses Begriffes ist an sich nichts einzuwenden. Aber daß er dieses Mitleid mit dem, was man sonst unter Mitleid versteht, verwechselt, hätte einem Philosophen nicht begegnen sollen. Die so einfach klare wie selbstverständliche Bemerkung Lessings, das Mitleiden sei der direkte Affekt, den das Trauerspiel in uns errege, im Unterschied von der Nachempfindung der Affekte, die den Helden bewegen, war für Mendelssohn verloren. Die Furcht als tragischer Affekt, mit der ja auch Lessing nichts anzufangen wußte, fällt für ihn ganz weg; sie ist ihm als „mitleidige Furcht" nur eine Modifikation des Mitleidens im weiteren Sinne; eine Beziehung auf uns selbst leugnet er auf das bestimmteste. Was in dem Trauerspiel unter dem Namen des Schreckens bekannt ist, sagt er in den Briefen über die Empfindungen, ist nichts als ein Mitleiden, das nur schnell überrascht. Denn die Gefahr droht niemals uns selbst, sondern unserem Nebenmenschen, den wir bedauern. Dies drückt er dann in der „Kapitulation" bestimmter dahin aus, daß wir nie befürchten, einst in gleiche Umstände zu kommen, wie der tragische

Held. In der Rhapsodie sodann sagt er: man siehet hieraus, wie ganz ungeschickt der große Teil der Kunstrichter die tragischen Leidenschaften in Schrecken und Mitleiden einteilt. Ist denn das theatralische Schrecken kein Mitleiden? Für wen erschreckt denn der Zuschauer, wenn Merope auf ihren eigenen Sohn den Dolch ziehet? Gewiß nicht für sich, sondern für den Ägisth. Auf diesem Standpunkt ist er auch nach dem Erscheinen der Hamburgischen Dramaturgie stehen geblieben. In der Anmerkung zu einer späteren Auflage der Rhapsodie sagt er, Lessing habe in der Dramaturgie gezeigt, daß Aristoteles unter Furcht das verstehe, was wir für uns selbst empfinden. Damit, meint er, gewinne man wenigstens so viel, daß der weise Grieche mit sich selbst übereinstimme. Er für sich leugnet auch hier diese Rücksicht auf uns selbst. Mit Corneille und anderen Franzosen sagt er: wie oft ist der Bemitleidete nicht in solchen Umständen, in die wir schlechterdings nie geraten können? Allerdings können wir leichter zum Mitleiden bewegt werden, wenn wir selbst in ähnlichen Umständen sind, oder ein ähnliches Unglück ausgestanden, oder zu befürchten haben. Aber dies kommt nicht von eigensüchtiger Furcht, wie Aristoteles glaubt; denn die Eigensucht ist es gewiß nicht, die unser Herz dem Mitleiden aufschließt; es ist vielmehr ein lebhafteres Selbstgefühl eines ähnlichen Übels, das unser Mitleiden schärft. Aus eben der Ursache sympathisiert auch ein jedes Tier nur mit dem Geschrei eines Tiers, das von seiner Art ist, indem es mit diesem Laute das innere Leiden, das es selbst zu anderer Zeit gefühlt hat, jetzt auf das lebhafteste verbindet und mitfühlt — eine Bemerkung die er von Abbt entlehnt hat. Ausführlicher drückt er sich gleich nach dem Erscheinen der Dramaturgie in einem Brief an Lessing (Nov. 1768) aus. Er fragt hier Lessing, ob er diese Furcht des Aristoteles für wahr, für natur- und erfahrunggemäß halte? Nichts, meint er, würde das Spiel der Illusion, auf die er bis zuletzt so große Stücke hält, so sehr verderben, als diese Rücksicht auf unsere eigene teure Person. Nach geendigtem Spiel vielleicht, wenn die Täuschung aufgehört habe, mache die Vernunft zuweilen diese fromme Nutzanwendung; aber in der Hitze des Affekts folgen wir dem Verlangen unserer Einbildungskraft, vergessen wer, was und wo wir sind rc. Bei der Rührung, die manche mit der Furcht verwechseln, finde, meint er, eine gewisse Rücksicht auf uns statt: nämlich die dunkle Erinnerung, daß wir ein ähnliches Unglück selbst erlitten, oder wenigstens befürchtet haben. Aber diese Erinnerung befördere vielmehr die Täuschung, indem sie dem mitleidigen Gefühl mehr Leben und Nachdruck gebe. Wenn wir eine ähnliche Empfindung selbst gehabt, fühlen wir dies lebhafter mit. Aber diese Art von Rücksicht gehöre zu den sympathischen, nicht

zu den selbstsüchtigen Empfindungen. Es ist dies neben der Anmerkung zur Rhapsodie die letzte Äußerung Mendelssohns in der Sache. Als tragischen Affekt erkennt er hier wie früher das Mitleiden an; über die Bewunderung sich zu äußern hat er hier keine Veranlassung. Aus sonstigen Äußerungen wissen wir, daß er sie hat fallen lassen. Die Furcht im Sinn des Aristoteles, als Furcht nicht für den Helden, sondern für uns selbst, verwirft er bis zuletzt auf das entschiedenste. So wie diese Furcht bis dahin allgemein verstanden wurde, als reflektierte Idee, wie Lessing sagt, als die bewußte Reflexion, daß auch uns einmal ein ähnliches Unglück als Folge einer ähnlichen Leidenschaft widerfahren könne, hat Mendelssohn vollkommen Recht. Daß Aristoteles die tragische Furcht nicht in diesem krassen Sinne verstanden haben könne, konnte er bei dem damaligen Stand der Forschung nicht wissen; Lessing teilt ja die gleiche falsche Auffassung. Mit der Furcht im Sinn der antiken Tragödie hätte er sich wohl überhaupt nie befreundet. In der griechischen Schicksalstragödie ist ja das Unglück des Helden nur äußerlich an den Charakter mittelst der Hamartia als einer falschen Etiquette angeheftet; in der That entspringt es aus dem blinden Fatum oder aus derböswilligen Fügung der Götter, die den Menschen ins Leben hineinführen, um ihn schuldig werden zu lassen und ihn dann seiner Pein überlassen. Beim Anblick solcher Fügungen, wo das Schicksal des Menschen von seiner sittlichen Haltung ganz unabhängig ist, fühlt der Zuschauer notwendig den Boden unter sich schwanken; die naturgemäße Empfindung ist Furcht für sich selbst, der ja ähnlicher Willkür sich preisgegeben weiß. Ganz anders ist das bei der modernen Tragödie, deren reinster Vertreter bis heute noch Shakespeare ist. Hier folgt das Unglück aus dem Zusammenwirken des Charakters und der gegebenen Verhältnisse, somit wesentlich mit aus der freien Selbstbestimmung wie aus den Leidenschaften des Menschen. Die Furcht, die wir hier empfinden, ist wesentlich sympathischer Art. Wir fürchten für und mit dem Helden, sofern auch er ein Mensch ist wie wir; wir fürchten zugleich für uns, sofern auch wir als Menschen in gleicher Lage gleich handeln und uns dadurch gleiches Unglück zuziehen können. Wir empfinden im Geschick des Helden unser eigen Geschick; unsere sittliche Sicherheit ist auf das tiefste erschüttert, während es in der antiken Schicksalstragödie sich um das Verhältnis zu einer uns völlig fremden, ja feindseligen äußeren Macht handelt. Das Verständnis für die Furcht, wie sie sich aus der modernen Tragödie ergiebt, lag Mendelssohn nicht ferne; er hätte sie nur aus seinem Begriff der sympathischen Empfindung loslösen und selbständig entwickeln dürfen.

Vom höchsten Interesse ist die Frage nach den Ursachen des Vergnügens an tragischen Gegenständen. Ganz besonders mußte sie das Interesse einer Zeit reizen, die sich mit Vorliebe mit der Lösung psychologischer Probleme beschäftigte. Natürlich kommen auch Mendelssohn und Lessing darauf zurück, und beide glauben eine neue Lösung des schwierigen Problems gefunden zu haben; aber beide geben nur eine andere Formulierung des Dubosschen Gedankens, und zwar jeder einer anderen Seite desselben. Mendelssohn stützt seine Erklärung auf den Begriff der Illusion. Er hat seine Gedanken hierüber in einer eigenen Abhandlung von der Herrschaft über die Neigungen (Ges. Schr. IV, 1 p. 38—45 aber hier falsch datiert und ohne zu bemerken, daß diese Abhandlung die Beilage zu dem Brief an Lessing vom Januar 1757 ist) niedergelegt und sie Lessing zugeschickt. Der Abschnitt, der uns hier zunächst allein angeht, führt die besondere Überschrift „Von der Illusion“ § 11—14. Der Gegenstand greift allerdings über den Rahmen unseres augenblicklichen Themas hinaus; indes, da Mendelssohn die Frage eben für unser Thema behandelt und nur für dieses fruchtbar gemacht hat, wollen wir seine Ansicht hier geben. Wenn eine Nachahmung, sagt er, so viele Ähnlichkeit mit dem Urbilde hat, daß sich unsere Sinne wenigstens einen Augenblick bereden können, das Urbild selbst zu sehen, so ist dies ä s t h e t i s c h e Illusion. Soll eine Nachahmung schön sein, so muß sie uns ästhetisch illudieren; aber die oberen Seelenkräfte müssen überzeugt sein, daß es Nachahmung und nicht die Natur selbst ist; denn das Vergnügen, das uns die Nachahmung gewährt, besteht in der anschauenden Erkenntnis der Übereinstimmung derselben mit dem Urbilde. Es müssen somit folgende zwei Urteile zusammenkommen: 1) dies Bild gleicht dem Urbilde; 2) dies Bild ist nicht das Urbild selbst. Die Überzeugung von der Ähnlichkeit geschieht intuitiv mittelst der Illusion; die Erkenntnis, daß es nicht das Urbild ist, folgt nach und hängt mehr von der symbolischen Erkenntnis ab. Das beste Mittel, uns intuitiv von dem Werte der Nachahmung zu überzeugen ist, wenn die Illusion mittelst unangenehmer Affekte in uns erregt wird. a) Wenn wir eine gemalte Schlange plötzlich erblicken, so gefällt sie uns um so besser, je mehr wir uns davor erschreckt haben. Aristoteles meint fälschlich, das Vergnügen entstehe aus der Erkenntnis, daß die Schlange nur gemalt sei, daß wir selbst außer Gefahr seien. Vielmehr kommt das Vergnügen daher, daß der plötzliche und kurze Schrecken uns intuitiv überführt, daß das Urbild getroffen ist. — Aristoteles setzt somit nach Mendelssohn das Vergnügen auf Rechnung des Symbolischen, Mendelssohn selbst auf die intuitive Seite der Illusion. b) Daher gefallen uns alle unangenehmen

Affekte in der Nachahmung. Der Musikus kann uns zornig, betrübt, verzweiflungsvoll u. s. w. machen, und wir wissen ihm Dank für die unangenehmen Leidenschaften, die er in uns erregt hat. Aber es muß in diesem Falle das zweite Urteil: „diese Affekte sind nur nachgeahmt", unmittelbar auf den Affekt folgen; denn sonst wäre die unangenehme Empfindung, die aus dem Affekt entspringt, größer als die angenehme, die eine Wirkung der Nachahmung ist. c) Aus diesen Gründen lassen sich die Grenzen des bekannten Gesetzes bestimmen. Die schönen Künste sind eine Nachahmung der Natur, aber nicht die Natur selbst — womit er offenbar den Satz von J. E. Schlegel meint. — Worin der Unterschied in beiden Beispielen, Schlange und Musikus, bestehen soll, ist nicht einzusehen: in beiden Fällen sind ja für die Illusion und für das aus ihr entspringende Vergnügen beide von ihm oben geforderte Urteile in gleicher Weise notwendig.

Auch nach Dubos kommt beides zusammen: die momentane Illusion und ihre nachfolgende oder begleitende Aufhebung. Aber er erklärt die tragische Lust richtig aus der Lust der Seele an ihrer gesteigerten Erregung und weist so die Erklärung derselben aus der Illusion als der Wahrnehmung der Ähnlichkeit mit Recht zurück. Mendelssohn entnimmt also Dubos das Moment der Illusion und beschreibt es nahezu mit dessen eigenen Worten, verwendet es aber zur Erklärung der tragischen Lust in einer Dubos gerade entgegengesetzten Weise, sofern er letztere gänzlich aus der Illusion d. h. aus der Wahrnehmung der Ähnlichkeit und daneben noch aus der Wahrnehmung der Geschicklichkeit des Künstlers, auf die Dubos ebenfalls sehr wenig hält, ableitet. Er steht also ganz auf dem Standpunkt der Schweizer. Lessing dagegen greift die andere Seite, das wirkliche Neue und Bedeutende der Dubosschen Lehre, daß die tragische Lust auf der Erregung unserer Seele beruhe, auf und bringt es in die Formel der Leibnitzischen Philosophie. Allerdings bezeichnet er die Ansicht von Dubos in den Anmerkungen zu Nicolais Abhandlung als ein leeres Gewäsche, wofern sie nicht philosophischer ausgedrückt werde. Indes den Vorzug durchsichtiger Klarheit und Bestimmtheit möchte die Darstellung des „unphilosophischen" französischen Abbé doch voraus haben und zudem noch den des umfassenderen Inhalts. Lessing wendet sich zunächst gegen die Verwendung der Illusion zur Erklärung der tragischen Lust bei Mendelssohn. Die Gedanken des letzteren hierüber findet er überhaupt unrichtig. Er entwickelt dann im Brief vom 2. Februar 1757 seine eigene Ansicht über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen. Nach Dubos ist es ein inneres Bedürfnis der Seele in Thätigkeit gesetzt, bewegt oder erregt zu sein. Diese Bewegung ist ihr Leben, Ruhe ihr Tod; jede

Erregung ist Steigerung ihres Lebens; daher liebt der Leidenschaftliche seine Leidenschaft; aber dies angenehme Bewußtsein ist zugleich mit der schmerzlichen Empfindung, die der Gegenstand der Leidenschaft in uns erregt, verbunden. Letzteres fällt weg, sobald die Leidenschaft nicht direkt von dem Gegenstand selbst ausgeht, sondern nur von einer Nachbildung der Kunst herrührt. Lessing drückt dies nun so aus: Bei jeder heftigen Begierde oder Verabscheuung sind wir uns eines größeren Grades unserer Realität bewußt und dies Bewußtsein ist uns notwendig angenehm. Folglich sind alle Leidenschaften, auch die aller unangenehmsten, als Leidenschaften, angenehm. Aber die Lust, die mit der stärkeren Bestimmung unserer Kraft verbunden ist, kann von der Unlust, die wir über die Gegenstände selbst haben, so unendlich überwogen werden, daß wir uns ihrer gar nicht mehr bewußt sind. Lessing exemplifiziert dies an dem Beispiel von der gemalten Schlange: sie gefällt uns um so besser, je heftiger wir darüber erschrocken sind. Er erklärt dies so: Ich erschrecke über die wohlgetroffene Schlange, weil ich sie für eine wirkliche halte. Der Grad dieses Schreckens als einer unangenehmen Leidenschaft sei gleich 10, so kann ich den Grad der Lust, die mit der Empfindung der Leidenschaft verbunden ist, gleich 1 setzen. Indem ich also 10 empfinde, kann ich nicht 1 empfinden, d. h. so lange ich die Schlange für eine wirkliche halte, kann ich keine Lust darüber empfinden. Nun werde ich aber auf einmal gewahr, daß es nur eine gemalte Schlange ist; was geschieht? Die Unlust über den schrecklichen Gegenstand gleich 10 fällt weg und es bleibt nichts übrig als die Lust, die mit der Leidenschaft als einer bloßen stärkeren Bestimmung unserer Kraft verbunden ist, also 1, das ich nun wirklich empfinde. Die Lust, die aus der künstlerischen Darstellung eines unangenehmen Gegenstandes entspringt, ist also nach Lessing die reine, ungetrübte Lust, die mit der Steigerung unseres Realitätsbewußtseins verbunden ist. Wie Dubos weist auch er im folgenden Brief an Mendelssohn jede Zuziehung der Illusion zur Erklärung der tragischen Lust zurück, da sie durch seine Auffassung völlig überflüssig werde. Mendelssohn erkennt die Richtigkeit des Lessingischen Satzes an, hat aber seine Ansicht von der Illusion auch später noch daneben beibehalten.

Feiner noch ist, was Lessing gegen die Folgerung Mendelssohns bemerkt: „daher gefallen uns alle unangenehmen Affekte in der Nachahmung; der Musikus kann uns zornig 2c. machen, und wir danken ihm dafür 2c.“; (s. oben). Lessing bemerkt dagegen: die unangenehmen Affekte gefallen uns deswegen in der Nachahmung, weil sie in uns ähnliche Affekte erwecken, die auf keinen bestimmten Gegenstand gehen. Der Musikus macht mich betrübt und diese Betrübnis ist mir angenehm,

weil ich sie bloß als Affekt empfinde und jeder Affekt angenehm ist. Es ist dies wieder der obige Grundsatz, diesmal in einer Dubos näher stehenden Formulierung. Lessing erläutert dies nun durch ein Beispiel aus der Physik. Wenn man zwei Saiten eine gleiche Spannung giebt und die eine durch Berührung ertönen läßt, so tönt die andere mit ohne berührt zu werden. Giebt man nun den Saiten Empfindung, so können wir annehmen, daß ihnen zwar jede Bebung, aber nicht jede Berührung angenehm sein mag, sondern nur diejenige Berührung, die eine gewisse Bebung in ihnen hervorbringt. Die erste Saite also, die durch die Berührung erbebt, kann eine schmerzliche Empfindung haben, während die andere der ähnlichen Bebung ungeachtet eine angenehme Empfindung hat, weil sie nicht unmittelbar berührt worden ist. Ebenso im Trauerspiel: Die spielende Person gerät in unangenehmen Affekt und ich mit ihr. Aber warum ist dieser Affekt bei mir angenehm? Weil ich nicht die spielende Person selbst bin, auf die die unangenehme Idee unmittelbar wirkt, weil ich den Affekt nur als Affekt empfinde, ohne einen gewissen unangenehmen Gegenstand dabei zu denken. Das Beispiel von den beiden Saiten hat Lessing wie Conti wohl dem Aristoteleskommentar von Dacier entlehnt, aber eigentümlich gewendet.

Mit dieser letzten Ausführung Lessings erreicht der Briefwechsel seinen Höhepunkt, leider auch sein Ende. Es folgt nur noch die „Kapitulation."

Ehe wir auf diese selbst übergehen, wollen wir noch einige Nebenpunkte erledigen. Zunächst die Frage nach der Wahl des Stoffes. Seit Scaliger galt die von dem Beispiel der alten Tragödie abgeleitete Ansicht, daß Gegenstand der Tragödie nur die unglücklichen Geschicke der antiken sagenberühmten Fürstenhäuser sein können. Bei der Armut und Verbrauchtheit dieser Stoffe konnte natürlich diese Einschränkung nicht aufrecht erhalten werden. Neben die Stoffe aus der griechisch-römischen Sage und Geschichte traten nun auch orientalische, und solche aus der Frühzeit des Christentums. Das treuste Bild für dies Repertoir bietet die klassische französische Tragödie. — Die englische Bühne, die frei von dem Gängelband philologischer Gelehrsamkeit herangewachsen war, sieht frühzeitig bei der Wahl ihrer Stoffe von der Standesfrage ab, wenn auch selbstverständlich und der Natur der Sache gemäß vorwiegend die Geschicke hochstehender Häuser gewählt werden; ihren vorwiegend modernen Charakter zeigt sie in diesem Punkte darin, daß sie ihre Stoffe wesentlich der Sage und Geschichte der modernen Völker und Zeiten entnimmt. Dies ist die Tragödie Shakespeares. Nach ihm werden in England dem Fortschreiten des demokratischen Geistes

entsprechend mit Vorliebe Stoffe aus der sogenannten bürgerlichen Gesellschaft auch für die Tragödie gewählt, nicht aus prinzipieller Opposition gegen die antike Königstragödie, sondern aus unbewußter Berücksichtigung des Geistes der modernen Gesellschaft. In Frankreich dagegen, wo jeder neue Gedanke gleich den Stempel der Theorie und der Regel annimmt, brachte Diderot in bewußter demokratischer Opposition gegen die vornehme Welt der antik-griechischen, wie der klassisch-französischen Tragödie die bürgerlichen Stoffe als die dem Geist der modernen Gesellschaft zumal dem Interesse des mittleren Bürgerstandes angemesseneren auf; er ging noch weiter, wählte und empfahl Stoffe, die des echt tragischen Charakters völlig entbehrten; nicht „das große, gigantische Schicksal, welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt", sollte die tragische Bühne dem modernen Menschen vorführen, sondern den Jammer und die Not des uns umgebenden Lebens; moralisch belehren und bessern sollte uns die Bühne und darum sollte sie nur, was recht populär, häuslich und bürgerlich ist, darstellen. Lessing, der gerade damals für den geistesverwandten Diderot schwärmte, ihn als Theoretiker neben Aristoteles setzte und ihn selbst in der Dramaturgie noch überschätzte, ging auf die ihm ohnedies sympathischen Ideen des Franzosen ein, verfaßte danach seine Miß Sara und machte sich eben damals an eine bürgerlich modernisierende Degradierung der antiken Virginiafabel. Er bemerkt darüber in einem Brief an Nicolai (21. Jan. 1758), sein sujet sei eine bürgerliche Virginia, er habe alles aus der Fabel abgesondert, was sie für den ganzen Staat interessant mache; er habe geglaubt, daß das Schicksal einer Tochter, die von ihrem Vater umgebracht werde, dem ihre Tugend werter sei, als ihr Leben, für sich tragisch genug und fähig genug sei, die ganze Seele zu erschüttern, wenn auch gleich kein Umsturz der ganzen Staatsverfassung darauf folge. Die Frage nach dem geeignetsten Stoff der Tragödie wird in dem Briefwechsel nicht direkt behandelt. Aber aus der Entscheidung über den Affekt, den die Tragödie in erster Linie zu erregen habe, ergiebt sich zugleich auch die Wahl des Stoffs. Indem Lessing das Mitleiden als den einzig wirklichen tragischen Affekt bezeichnet, die Furcht ausdrücklich davon ausschließt, verwirft er das große gigantische Schicksal, und empfiehlt als geeignetes sujet den Jammer und die Not des täglichen Lebens. Sein Ideal ist eben dem Stoffe wie der zu erzielenden Wirkung nach das bürgerliche Trauerspiel und die comédie larmoyante seiner Zeit. — Mendelssohn, dessen tragischer Affekt die Bewunderung ist, muß demgemäß den Kampf mit schwerem Unglück, in dem der Held physisch unterliegt, aber moralisch als Sieger hervorgeht, als tragischen Stoff verlangen; und so fordert er ausdrücklich eine

große und würdige Begebenheit; er denkt dabei schwerlich an die Geschicke der sagenberühmten Fürstenhäuser; aber er verlangt wenigstens einen wirklichen Helden und einen wirklichen Kampf mit einem wirklichen Unglück als Gegenstand der Tragödie. Sein Ideal ist die klassisch-französische Tragödie Corneilles, Lessings das pitoyable Schauspiel Diderots. Daß aber ein Cid, selbst ein Polyeukt himmelhoch über einem „Hausvater“ und einem „natürlichen Sohn“ steht, darüber möchte heutzutage niemand im Zweifel sein.

Ein besonderes Interesse hat der Briefwechsel auch durch die vielfachen Ausblicke auf die antike Poesie und bildende Kunst. Mendelssohn wirft der Baumgartenschen Ästhetik ihre einseitige Beschränkung auf Poesie und Beredsamkeit, ihre Vernachlässigung der eigentlichen Künste vor. Unsere zweite Periode — Lessing-Nicolai-Mendelssohn — unterscheidet sich eben durch die eingehendere Berücksichtigung der bildenden Künste von der vorhergehenden durch Gottsched, die Schweizer und Baumgarten vertretenen. Der Einfluß Winkelmanns macht sich geltend und verleiht dieser Gruppe mit ihr eigentümliches Gepräge. Natürlich dürfen wir hier im Anfang dieser Studien — von Winkelmann waren erst seine „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst“ erschienen — noch kein reifes oder auch nur eigenes Urteil, weder bei Mendelssohn noch bei Lessing erwarten. Es gilt auch hier nur das erste Einsetzen dieses neuen Elements zu konstatieren.

Mendelssohn wirft Homer wie den griechischen Tragikern vor, daß sie keinen bewundernswürdigen Tugendhelden gezeichnet haben. Dagegen rühmt er an ihren Bildhauern, daß sie sich diesen würdigen Affekt besser zu nutze gemacht haben. Sie haben die Leidenschaften fast durchgehends von einem gewissen Heroismus begleiten lassen, wodurch sie ihre Charaktere etwas über die Natur erheben, und die Kenner gestehen, daß ihre Bildsäulen von dieser Seite fast unnachahmlich sind. Diesen Gedanken, den auch Lessing im Laokoon von Winkelmann angenommen hat, finden wir nun später bei Mendelssohn vielfach variiert. So sagt er schon im Brief vom Anfang Dezember 1757: Die griechischen Bildhauer haben ihre Götter und Helden nie von einer ausgelassenen Leidenschaft dahin reißen lassen. Man findet bei ihnen allezeit die Natur in Ruhe und die Leidenschaften von einer gewissen Gemütsruhe begleitet, wodurch die schmerzliche Empfindung des Mitleids gleichsam mit einem Firnisse von Bewunderung und Ehrfurcht überzogen wird. Winkelmann, sagt er, führe als Beispiel den Laokoon an, den Virgil poetisch entworfen und ein griechischer Künstler in Marmor gehauen habe. Jener drücke den Schmerz vortrefflich aus, dieser hingegen

lasse ihn den Schmerz gewissermaßen besiegen und übertreffe den Dichter um so mehr, je mehr das bloße mitleidige Gefühl einem mit Bewunderung und Ehrfurcht untermengten Mitleiden nachzusetzen sei. — Mendelssohn macht also den moralischen Wert eines Affekts zum Wertmesser eines Kunstwerks: die Mischung von Mitleid und Bewunderung steht moralisch höher, als das bloße Mitleiden; also steht der Laokoon des Bildhauers höher als der des Dichters Virgil. — Welch weite Kluft liegt zwischen dieser Äußerung über den Laokoon und der Auffassung Lessings in seinem gleichnamigen klassischen Werke.

Interessant ist der Briefwechsel auch durch den Versuch ein neues, mehr innerliches Unterscheidungsmerkmal für die Abgrenzung von Tragödie und Epos zu gewinnen. Schon Bodmer hatte dies versucht, wie wir oben gezeigt haben. Lessing macht als unterscheidendes Merkmal das Verhalten des Helden seinem Schicksal gegenüber und den Eindruck, den jenes auf uns macht, geltend. Der bewunderte Held, sagt er, ist der Vorwurf der Epopöe, der bedauerte der des Trauerspiels. Nirgends findet sich bei Homer, Virgil, Tasso, Klopstock eine Stelle, wo der Held Mitleid erweckt, ebenso wenig ein altes Trauerspiel, wo der Held mehr bewundert als bedauert wird; ein Trauerspiel, das auf Bewunderung seines Helden abzielen würde, wäre nichts als ein dialogisches Heldengedicht. Warum, ruft er aus, wollen wir die Arten der Gedichte ohne Not verwirren und die Grenzen der einen in die anderen laufen lassen? So wie in dem Heldengedicht die Bewunderung das Hauptwerk ist, alle anderen Affekte ihr untergeordnet sind: so sei auch in dem Trauerspiel das Mitleiden das Hauptwerk und jeder andere Affekt ihm untergeordnet. Der Heldendichter läßt seinen Helden unglücklch sein, um seine Vollkommenheit ins Licht zu setzen; der Tragödienschreiber setzt seines Helden Vollkommenheiten ins Licht, um uns sein Unglück desto schmerzlicher zu machen. Der Held ist in der Epopöe wie in der Tragödie unglücklich; aber auf die Art, wie er es in der einen ist, darf er es nie in der anderen sein. Das Unglück des Helden in der Epopöe darf keine Folge aus dem Charakter desselben sein, weil es sonst Mitleiden erregen würde, sondern es muß ein Unglück des Verhängnisses und Zufalls sein, an welchem seine guten oder bösen Eigenschaften keinen Teil haben. Fato profugus sagt Virgil von seinem Aeneas. Wiefern ein solches Unglück nicht Mitleiden, wohl aber Bewunderung errege, vermag uns Lessing nicht zu sagen. Bei der Tragödie, fährt er fort, ist das Gegenteil der Fall, und aus dem Ödipus z. B. wird nimmermehr ein Heldengedicht werden, und wer eines daraus machen wollte, würde am Ende weiter nichts als ein Trauerspiel in Büchern gemacht haben. Lessing ist offenbar von dieser Ausführung

keineswegs befriedigt; er schließt: denn es wäre elend, wenn diese beiden Dichtungsarten keinen wesentlicheren Unterschied als den beständigen oder durch die Erzählung des Dichters unterbrochenen Dialog, oder als Aufzüge und Bücher haben sollten. Es ist dies offenbar die reinste Verlegenheitsbemerkung.

Vermögen wir so den Versuch Lessings, den charakteristischen Unterschied zwischen Tragödie und Epos durch die Erregung von Mitleid oder von Bewunderung zu bestimmen durchaus nicht als gelungen zu betrachten, so ist er doch für Lessing immerhin charakteristisch. Seine Stärke beruht ja eben darin verwandte Begriffe zu sondern und zu scheiden, da wo für andere alles in verworrenen Umrissen in einander schwamm, feste Grenzlinien zu ziehen; dies spricht sich schon hier in den Worten aus: warum wollen wir die Arten der Gedichte ohne Not verwirren und die Grenzen der einen in die anderen laufen lassen? Ganz entgegengesetzt war Mendelssohns Bestreben auf Verwischung der Grenzlinien, auf Hervorhebung des Gemeinsamen gerichtet. So lehnt er den Lessingischen Grundsatz der Grenzscheidungen innerhalb der Gattungen der Poesie prinzipiell ab. In Ansehung der Werke der Natur, sagt er, steht heutzutage fest, daß sie von ihrem Meister in keine besonderen und getrennte Klassen eingeteilt sind. Warum wollen wir die Kunst nicht auch hierin eine Nachahmerin der Natur sein lassen? In der Kapitulation kommt er noch einmal auf den Unterschied zwischen Tragödie und Epos zu sprechen, findet ihn aber ganz äußerlich nur in der Form der Darstellung. Lessings Versuch ein sicheres charakteristisches Merkmal zwischen beiden Gattungen aufzustellen ist mißlungen, aber einen Versuch hat er doch gemacht und für die Tragödie wenigstens im Kern das Richtige getroffen, während Mendelssohn nur längst Gesagtes wiederholt.

Fassen wir nun noch das Resultat des Briefwechsels, die Schlußansicht von Lessing wie von Mendelssohn, kurz zusammen. Für Mendelssohn haben wir eine authentische Darstellung in der „Kapitulation", d. h. einem Schriftstück, das er gemeinsam mit Nicolai aufsetzte, um die Punkte festzustellen, in denen sie mit Lessing einig zu sein glaubten und ebenso diejenigen die noch streitig waren. Mendelssohn beginnt mit dem Schlußpunkt der vorhergehenden Erörterung, mit der Frage nach dem Wesen des tragischen Vergnügens. Er adoptiert den Grundsatz Lessings, daß Leidenschaften, die in der Natur unangenehm sind, uns in der Nachahmung gefallen, weil jede Leidenschaft, sofern damit eine Steigerung unseres Realitätbewußtseins verbunden ist, notwendig ein Vergnügen mit sich führt; und weil dies Vergnügen bei der Nachahmung über die Unlust, die aus dem Gegenstande kommt, überwiegt.

Er hält aber daneben seine eigene frühere Ansicht, daß die Erwägung der Geschicklichkeit des Künstlers, wie auch die Vollkommenheit der Nachahmung, somit die Illusion, zu diesem Vergnügen wesentlich beitrage, noch ausdrücklich fest. — Dann geht er über auf das Mitleiden. Er definiert es als die Unlust, die aus der anschauenden Erkenntnis des Unglücks eines anderen entspringt; wir empfinden bei dem Unglück eines anderen etwas Ähnliches von dem, was dieser selbst empfindet. Diese Fassung rechnet er unter die ausgemachten Punkte; unter die streitigen dagegen seine erweiterte Fassung dieses Begriffs, die wir oben gegeben haben. Ebenso bezeichnet er als streitig die Fassung der Aristotelischen Furcht; als ausgemacht dagegen ganz unrichtig die Ansicht, daß die Furcht nicht aus der Beziehung auf uns selbst entstehe, weil wir etwa befürchten, einst in gleiche Umstände zu kommen. Als ausgemacht bezeichnet er ferner, die Ansicht des Aristoteles sei, das Mitleid reinige die Leidenschaften durch die Furcht und diese Ansicht sei falsch. Ebenso falsch aber sei auch die Meinung Lessings, das Mitleiden reinige die Leidenschaften ohne Hilfe der Furcht bloß dadurch, daß es den Menschen geselliger mache, indem er das Unglück seines Nebenmenschen wie sein eigenes fühle. Wir erlangen durch die öftere Übung des Mitleidens nur eine Fertigkeit, das Interesse unseres Nebenmenschen zu beherzigen und mit seinem Unglück Mitleiden zu haben. Naiverweise rechnet er auch diesen Punkt, wo er ausdrücklich gegen Lessing polemisiert, zu den ausgemachten. Ebenso mit zweifelhaftem Rechte seine Erklärung der Absicht des Trauerspiels. Ich nenne das Vermögen der Seele, sagt er, vermittelst der anschauenden Erkenntnis Laster zu verabscheuen und die Tugend zu lieben und über die physikalischen Unvollkommenheiten, die mit der Tugend zu einem Subjekt verknüpft sind, Unlust zu empfinden, den moralischen Geschmack. Die Absicht des Trauerspiels wird also sein: diesen moralischen Geschmack durch eine schöne, lebendige Nachahmung zu üben. Durch das Beiwort schön verstehe ich eine einzige, vollständige und große Handlung; durch lebendig aber, daß sie dramatisch eingerichtet und vorgestellt zu werden geschickt sei. Daraus zieht er den Schluß: nur Affekte sind vermögend diesen moralischen Geschmack zu üben; das Trauerspiel muß also Affekte erregen, nicht reinigen und rechnet auch dies unter die ausgemachten Punkte; ebenso seltsamerweise seine und Nicolais Ansicht, daß man künftig statt Schrecken und Mitleid, Bewunderung und Mitleid setzen solle, weil das Schrecken bloß eine besondere Modifikation des Mitleidens sei.

Lessings Gedanken, wie sie sich am Schluß des Briefwechsels ergeben, sind: Absicht der Tragödie ist es, die Leidenschaften zu reinigen

d. h. sittliche Besserung zu bewirken. Dies thut sie durch Erregung des Mitleidens; darum stellt sie den Helden tief gebeugt vom Unglück, nach vorübergehenden schwachen Versuchen des Widerstandes ihm erliegend und dies sein Unglück tief fühlend dar; unsere Tränen, nicht unsere Bewunderung verlangt der tragische Held. Bewunderung ist der Affekt der Epopöe wie das Mitleid das der Tragödie. Die Furcht ist von der Tragödie als besonderer Affekt auszuschließen; als Furcht für den Helden ist sie nur eine Modifikation des Mitleidens; als Furcht für uns selbst, wie Aristoteles sie faßt, ist sie kein Affekt, sondern nur eine reflektierte Idee. Die Tragödie reinigt die Leidenschaften nicht, wie Aristoteles meint, durch die Furcht, sondern nur durch das Mitleid und zwar thut sie dies derart, daß sie durch Erregung desselben bei uns eine Fertigkeit im Bemitleiden erzeugt; der mitleidigste Mensch ist aber der beste Mensch, der zu allen Tugenden aufgelegteste u. s. w. (s. oben). — Das tragische Vergnügen besteht nicht in der Illusion oder in der Wahrnehmung der Ähnlichkeit mit dem Urbilde, sondern einzig in der durch die Erregung des tragischen Affekts bewirkten Steigerung unseres Realitätsbewußtseins.

Mendelssohn hat sich später nicht mehr zusammenhängend über die Tragödie ausgesprochen; doch finden wir in seinen späteren Rezensionen für die Bibliothek der schönen Wissenschaften und in den Litteraturbriefen manche feine und treffende Bemerkungen. Die Ansicht, daß der tragische Held ein vollkommenes Tugendideal und somit der eigentliche tragische Affekt die Bewunderung sei, läßt er fallen; die Ansicht, daß die tragische Furcht nur eine Modifikation des Mitleidens sei, hält er bis zuletzt fest. In der Besprechung der Principes pour la lecture des Orateurs (Bibl. d. sch. W. 1758) weist er eben die bekannte Auffassung der tragischen Furcht als einer Furcht für uns selbst zurück. Interessanter ist die Bemerkung über die Wahl hoher Persönlichkeiten für die Tragödie. Eine solche beruhte wesentlich auf dem Beispiel der Alten und ihre Notwendigkeit wurde frühzeitig angezweifelt, so daß sich schon Corneille veranlaßt sah, sich nach einem vernünftigen Grund dafür umzusehen, und diesen findet er darin, daß der Glanz, der über dem Namen solch hoher Geschlechter hafte, auf die Menge einen ganz anderen Eindruck mache, als die tragischen Schicksale gewöhnlicher Menschen. Mendelssohn dagegen meint, nur des größeren objektiven Interesses wegen wähle der Dichter Könige und Fürsten zu Helden seines Stückes, weil mit ihrem Schicksal das des ganzen Volkes verknüpft sei. — In der Rezension von Wielands Johanna Gray (1759) bricht er mit der Bewunderung als tragischem Affekt und bezeichnet die Einführung vollkommen tugendhafter Charaktere

als einen Fehler in der Tragödie. Diese Änderung seiner Ansicht beruht teils auf dem Einfluß Lessings, noch mehr dem von Shaftesbury, wie der 66. Litteraturbrief zeigt, in dem er seine neue Ansicht eingehend darlegt und begründet. Aufgabe der bildenden Künste sei es, sinnliche Schönheit darzustellen und die Darstellung dieses Idealschönen sei hier am allerschwersten zu erreichen. Man sollte nun meinen, Aufgabe der Poesie sei das höchste sittliche Ideal; dem sei in der That nicht so. Vollkommen tugendhafte Charaktere taugen für die Poesie überhaupt, besonders für das Drama nicht; denn dessen Absicht sei es, die Handlungen und Gemütsneigungen der Menschen nach dem Leben darzustellen und gesellige Leidenschaften zu erregen. Dazu seien aber nur solche Charaktere geeignet, die eine starke Beimischung von schlimmen Eigenschaften haben. Sie geben mehr Gelegenheit zu Handlungen, sie erregen heftigere Leidenschaften und ihre Erdichtung koste dem Dichter eine weit größere Anstrengung des Geistes, als die vollkommen tugendhafter Charaktere nach Art des Grandison. Der Cato der Geschichte sei freilich göttlich, aber der Cato des Addison als Dichtung habe nichts Bewundernswertes, weil der Dichter ihm keine Leidenschaften zu überwinden gegeben und ihn so mit voller philosophischer Gleichmütigkeit sprechen lasse. Um unser ganzes Interesse zu gewinnen, müsse der Dichter die Illusion so weit treiben, daß wir die Sache selbst und nicht die Nachahmung zu sehen glauben. Dies sei aber nur möglich, wenn er unsere Leidenschaften recht zu erregen wisse; nur diese seien mächtiger als die Sinne und verführen die Seele, die Nachahmung für Wirklichkeit zu nehmen. Hier stellt Mendelssohn also selbst die Erregung der Leidenschaften in den Dienst der Illusion, genau wie die Schweizer, von denen er sich so vielfach abhängig zeigt. — In der Rezension von Wielands Clementina von Porretta (123. und 124. Litteraturbrief) führt er seine neue Ansicht, daß vollkommen tugendhafte Charaktere in der Poesie das größte Ungeheuer seien, im Anschluß an Shaftesbury (III, Miscell. 5, chapt. 1, not.) weiter aus. Bewunderung ohne Mitleiden, ohne Schrecken, meint er jetzt, sei für die Dichtkunst überhaupt, am meisten für das Theater ein gar zu kalter Affekt. Er adoptiert somit förmlich die früher von ihm so hartnäckig bekämpfte Ansicht Lessings. Ebenso die andere, daß man die Gattungen der Poesie, speziell Epos und Tragödie aus einander halten müsse; ja er macht nun einen eigenen gelungeneren Versuch, den Unterschied beider Gattungen im Anschluß an Corneille näher zu bestimmen. Die Stelle des Epos vertritt ihm hier der Roman. Der Romanschriftsteller, meint er in der Rezension von Wielands Clementina von Porretta, kann seine Erzählung in voller Behaglichkeit nach Veranlassung,

Verlauf, Episoden beliebig ausbreiten; er kann uns ebenso die ganze wechselvolle Entwicklung seiner Charaktere in ihrem gesamten Verlaufe anschaulich darlegen. Dem dramatischen Dichter ist dies bei aller Freiheit, die er sich mit der Einheit von Ort und Zeit nehmen mag, nicht möglich. Er muß seine Handlung zusammendrängen, darf sie erst da aufnehmen, wo sie interessant und packend zu werden anfängt, muß uns in steter Spannung erhalten. Er kann uns an seinen Charakteren nur die fertigen, herrschenden Leidenschaften, aber nicht ihr Werden zeigen. Wie er diese treffende Charakteristik dem Grundgedanken nach von Corneille entlehnt, so Dubos eine andere ebenso feine Bemerkung über beide großen Gattungen überhaupt. Eine große Komposition, sagt er schon in der Besprechung der Johanna Gray, kann nicht als Ganzes auf uns wirken; die Schönheiten des einzelnen sind weit wirksamer, als die Regelmäßigkeit des Ganzen. Ein Stück kann auch gefallen, wenn es gegen die Regeln verstößt und als Ganzes fehlerhaft ist. Es müssen nur die Situationen so außerordentlich rührend sein, daß sie die unteren Seelenkräfte allezeit beschäftigen und uns niemals Zeit lassen an das Ganze zu denken. Es ist ein schädliches Vorurteil, daß die Regeln des Ganzen allezeit das Vornehmste wären. So übersetzt er auch hier den von Dubos entlehnten Gedanken in die Sprache der Schulphilosophie.

Wir berühren kurz noch seine Ansicht, wie weit der dramatische Dichter auf die szenische Darstellung Rücksicht zu nehmen hat. Die Tragödie ist nach ihm in erster Linie ein Werk der Dichtkunst und die Aufführung auf der Bühne etwas rein Nebensächliches. Somit liegt auch der Hauptwert in den rein poetischen Vorzügen und der Dichter muß alles vermeiden, wodurch die Aufmerksamkeit von dem Gedicht abgezogen und auf die äußere Darstellung gelenkt wird. Er knüpft die Erörterung an eine Bemerkung von J. E. Schlegel über die Darstellung des Sterbens auf der Bühne und über das Horazische intus gerenda an, und will zunächst alle schrecklichen Vorgänge hinter die Szene verlegt wissen. Äußerliche Handlungen, sagt er, die durch das Schreckliche, Wunderbare, Ungeheure oder Niedrige, das ihnen bloß als Pantomime anhängt und die Aufmerksamkeit des Zuschauers von der Dichtung als solcher ablenken können, wie das Röcheln eines Sterbenden u. s. w. müssen von der Bühne fern gehalten und nur erzählt werden. Der Inhalt an sich darf noch so entsetzlich sein, er darf nur nicht auf der Bühne vorgestellt werden, weil durch die zu naturalistische Darstellung die Aufmerksamkeit eben auf diesen gräßlichen Vorgang gelenkt und die poetische Illusion beeinträchtigt wird. Während dies bisher, zumal in Frankreich, wo es gegenüber der

englischen Sitte üblich war, derartige Vorgänge hinter die Szene zu verlegen, durch die Rücksicht auf die Wohlanständigkeit (bienséance) begründet wurde, führt Mendelssohn einen rein ästhetischen Grund, die Beeinträchtigung der poetischen Wirkung durch die äußerliche Darstellung an.

Ein anderer Punkt ist die Rücksicht auf den mündlichen Vortrag des Schauspielers. Schon J. E. Schlegel hatte verlangt, daß der Dichter hierin dem Schauspieler vorarbeiten müsse. Ebenso Mendelssohn, der hiefür ein sehr feines Ohr besaß. In der Abhandlung über die Quellen und Verbindungen sagt er: bei Thomson, Young und anderen Engländern finden sich Stellen, die zum Lesen trefflich, zum Vortrag sehr ungeeignet seien. Kenner wollen einige derartige Stellen selbst in dem vortrefflichen Schauspiel Miß Sara Sampson bemerkt haben. Lessing war über diese öffentliche Rüge, die Mendelssohn in der späteren Überarbeitung unterdrückte, so empfindlich, daß er nähere Erklärung darüber verlangt (Brief v. 9. Aug. 1757). Mendelssohn gab eine solche, die aber, wie Lessing sagt, aus einer Kritik zu einer Lobrede wurde; der betreffende Brief ist verloren; erhalten aber die Erwiderung Lessings (v. 14. Sept. 1757). Diese beweist, wie sehr Lessing in allem, was die Bühne betraf, so auch in der Frage, was deklamierbar und nicht deklamierbar und wie es zu deklamieren sei, dem Freunde überlegen war.

Komödie.

Über die Komödie finden sich bei ihm nur wenige zerstreute Bemerkungen. Er lehnt ähnlich wie bei der Tragödie Lessing gegenüber die direkte Einwirkung auf die Verfeinerung der gesellschaftlichen Sitte ab. Ihre Wirkung ist nur die, unseren Sinn für das Lobens- und Tadelnswerte an den Handlungen anderer zu bilden (vergl. Kapitulation). Er betont also weit mehr als Lessing auch bei der Kömödie die rein ästhetische Wirkung derselben. Den gleichen Standpunkt nimmt er in der Rezension der Lustspiele J. E. Schlegels ein. Es ist zu bedauern, daß er hier zu einer Zeit, wo er durch eingehende Bekanntschaft auch mit der dramatischen Litteratur, besonders auch mit Molière und Shakespeare, wie durch eigenes Nachdenken ein feines Kunstverständnis gewonnen hatte, wo er auf dem Höhepunkt seiner ästhetischen und kritischen Einsicht stand, sich nicht eingehender über die Komödie ausgesprochen hat. Was er über die kulturgeschichtlichen Vorbedingungen der Komödie wie Tragödie, über die Gründe des niedrigen Standes des deutschen Lustspiels sagt, haben wir früher dargestellt.

Mendelssohn hat sich schon gegen das Ende der sechziger Jahre, noch ehe er selbst das 40. Lebensjahr erreichte, von der Beschäftigung mit den schönen Wissenschaften zurückgezogen; seine letzten größeren Rezensionen, die von Herders Fragmenten und die von Ramlers Oden, fallen 1767 und 1768. Seine Neigung zog ihn wieder mehr zur Philosophie hin, und auch hier wendet er sich von der Ästhetik ab und dem zu, was er Metaphysik nannte, der Frage nach der persönlichen Unsterblichkeit (Phädon) und noch mehr erkenntnistheoretischen Untersuchungen (Morgenstunden). So ist seine Leistung auf dem Gebiet der ästhetischen Theorie Torso geblieben. Was er begonnen, wurde in vollendeterer Weise weitergeführt von Lessing, Schiller, Kant. Ersterer hat die von ihm angebahnte Scheidung von Poesie und Malerei weit entschiedener und prinzipieller durchgeführt; Schiller hat seine Untersuchung über das Erhabene, über die Anmut und über das Naive auf dem Grund der Kantischen Philosophie weiter entwickelt und in seinen Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen den Grundgedanken Mendelssohns über das Verhältnis des Schönen zur freien Sittlichkeit vertieft; Kant endlich hat die trichotomische Einteilung des Seelenlebens zur Grundlage seiner Psychologie gemacht, auf Mendelssohns Billigungsvermögen einen Teil seiner Kritik der Urteilskraft aufgebaut, und was Mendelssohn nur mehr gelegentlich und an verschiedenen Orten äußert, daß das Schöne ohne begriffliche Erkenntnis und ohne alle Beziehung auf unser persönliches Interesse gefalle, in seine Definition des Schönen zusammengefaßt. Aber Mendelssohn ist es, der zu all diesem den Grund gelegt hat, und in dieser fruchtbaren vorbereitenden Thätigkeit liegt seine Bedeutung für die Geschichte der ästhetischen Theorie.

Nachtrag zu p. 212—215.

Die Einteilung der Künste in schöne Künste und Wissenschaften nach der Verwendung von natürlichen oder willkürlichen Zeichen könnte von Dubos stammen, der I, Sect. 40 hierauf den Unterschied von Malerei und Poesie gründet, zumal die Abhandlung auch sonst mehrfach aus ihm schöpft. Indes der Gegensatz von natürlich und willkürlich findet sich, wenn auch nicht mit Bezug auf die Darstellungsmittel, so vielfach bei Baumgarten, daß Mendelssohn auch von selbst auf jene Einteilung gekommen sein kann. Dagegen beruht die Einführung der Begriffe von „neben einander“ und „nach einander“ sicher auf Entlehnung. Man hat schon früh an Harris gedacht, der in seinem Gespräch über die Kunst (§ 4 der deutschen Übersetzung) auf diese Begriffe seine Unterschiedung von „Werk“ und „Energie“ gründet. Indes da die Abhandlung sonst keine sichere Spur einer Bekanntschaft mit Harris bietet und auch sonst bei Mendelssohn und ebenso in der ganzen Bibliothek der schönen Wissenschaften ꝛc. sich keine findet, so bleibt es unsicher, ob Harris wirklich der Gewährsmann ist. Vergleiche auch E. Schmidt Lessing II, p. 8 f. und Blümner Lessings Laokoon p. 32 f.

Inhaltsverzeichnis.

Berichtigungen.

Erster Teil.

Seite 12 Zeile 20 lies Schweizerischen statt Schweizer.
„ 18 „ 19 „ Holberg statt Hollberg.
„ 26 „ 14 „ isoliertes statt unselbständiges.
„ 36 „ 11 „ Ja der statt Jeder.
„ 45 „ 31 „ religion statt réligion.
„ 49 „ 2 „ Dacier statt Davier.
„ 58 „ 35 „ Bouhours statt Bonhours.
„ 59 „ 5 „ Hutcheson statt Hutcheron.
„ 62 „ 11 „ Brandl statt Brand.
„ 113 „ 12 ist „womöglich" vor „ein ganzes Volk" zu streichen.
„ 114 „ 36 nach „entnommen" ist einzufügen: dessen Abhandlung wohl noch vor Dubos fällt.
„ 119 „ 34 lies Erregung statt Regung.
„ 122 „ 11 „ letzte statt letztere.
„ 170 „ 24 „ μανθάνειν statt μανθάνω.

Zweiter Teil.

Seite 11 Zeile 8 lies müssen statt muß.
„ 21 „ 25 „ Erstere statt Die Verworrenheit.
„ 21 „ 27 „ Ihr niederster Grad statt Der niederste Grad der ersteren.
„ 21 „ 31 Nach Stärke derselben füge ein: Auf ersterer beruht die Schönheit, auf letzterer die Deutlichkeit der Erkenntnis.
„ 36 „ 33 lies speziell statt in dritter Linie.
„ 142 „ 24 „ Periode statt Peri- oder.
„ 249 „ 33 „ Schauspiel statt Lustspiel.

